MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 04515 1099

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/richardwagnerjug00serv

228

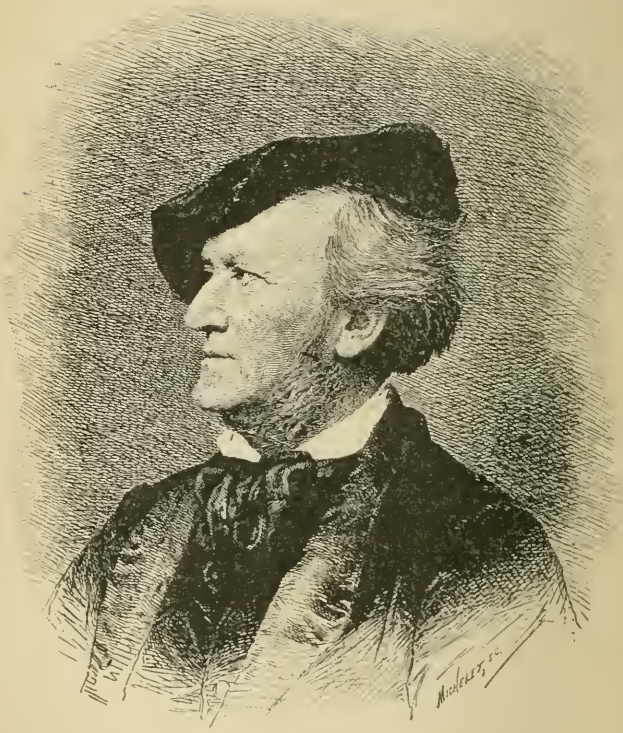
RICHARD WAGNER

JUGÉ EN FRANCE

DU MÊME AUTEUR

ROSELINE, mœurs contemporaines. (Nouvelle Librairie Parisienne). 1 volume in-18.

IMPRIMERIE ÉMILE COLIN, A SAINT-GERMAIN.


MICHELET, SC.

GEORGES SERVIÈRES

RICHARD WAGNER

JUGÉ EN FRANCE

PARIS
A LA LIBRAIRIE ILLUSTRÉE
7, RUE DU CROISSANT, 7

—

Tous droits réservés.

LIBRARY
MAY 10 1974
UNIVERSITY OF TORONTO

ML
410
W12F8
cop. 2

PRÉFACE

A PAUL POUJAUD

Vous avez eu, mon cher ami, hautement raison d'aller, cet été, voir représenter à Bayreuth *Parsifal* et *Tristan*, la *Tétralogie* à Dresde et, à Prague, les *Maîtres-Chanteurs*. Vous avez pu ainsi, — devant ces drames wagnériens visibles seulement en Allemagne, — discerner combien nous égare l'exécution partielle de quelques fragments de pareilles œuvres, cette exécution fût-elle parfaite.

A votre retour, tout frémissant encore de l'enthousiasme excité en vous par une merveille d'art, vous m'avez décrit les prodiges d'une action dramatique simple et grande, pénétrée et comme soulevée jusqu'au surnaturel par le souffle d'une musique issue de mystérieux abîmes, épandue et flottant autour des personnages, qui tantôt se

meurt à leurs pieds avec la caresse d'une vague, tantôt les enlace, les domine et les dirige, impérieuse, à travers les enchantements d'un spectacle féerique vers leur funeste ou immortelle destinée. Vous m'avez dit l'auditoire fasciné, au théâtre de Bayreuth, par les splendeurs prestigieuses de l'appareil scénique, la majesté des cérémonies de *Parsifal* et leur expression plastique saisissante au point de révéler par elle-même aux plus ignorants le sens mystique du drame, vous m'avez dépeint des artistes, — les premiers de l'Allemagne ! — voués spontanément ou par sélection à des rôles terribles et surhumains, leur abnégation de tout amour-propre de chanteur, et leurs gestes non appris dans un Conservatoire, et leurs postures d'un réalisme familier, et leurs cris de détresse, les sanglots de leur douleur *vraie*, et Vogl, — *der reine Thor*, — présent à la célébration des mystères du Graal, qui, pendant trois quarts d'heure tournant le dos au public, regarde, immobile, la cène des chevaliers, et Mme Materna se traînant à terre comme une bête sauvage, sous l'accoutrement farouche de Kundry !

Et là, personne ne se sent choqué des longueurs dans l'exposition, des manquements à notre poétique théâtrale, personne ne se plaint

les récits trop ardus ou de la durée des tableaux. Le spectateur, subjugué par le drame, réduit en esclavage par le magique pouvoir du poète, ne songe plus à protester, emporté qu'il est à travers la nuit décevante, — comme Faust sur le manteau de Méphistophélès vers les apparitions du Brocken, — et tout imprégné du fluide musical de l'invisible orchestre qui vibre en lui. Alors, plus de ces discussions d'école sur la formule du drame lyrique, plus de stériles controverses touchant le symbolisme des *leitmotive* et de recherches vaines au sujet de leurs ramifications encore inexpliquées, plus de ces grivoiseries attachées au cocuage du roi Marke, ou bien à la blessure d'Amfortas et à la continence de Parsifal, dont s'amuse notre blague parisienne, mais une impression grandiose et austère, une foi contagieuse, une soudaine simplicité de cœur, une absorption spirituelle de la vision poétique dont l'âme reste bouleversée, et des jeunes filles qui, devant le prêtre du Graal élevant la coupe de vie, fondent en larmes comme au jour de leur première communion.

Cet été, dans ce milieu cosmopolite de Bayreuth, il était venu beaucoup de Français et de toute profession. Il y avait là non seulement des écrivains et des artistes, mais des médecins, des

étudiants, des avocats, dont plusieurs avaient ajouté, par simple curiosité, la ville de Bayreuth à leur itinéraire de voyage en Allemagne. Plusieurs étaient arrivés prévenus contre Wagner par leurs prédilections artistiques ou par des épigrammes de journaux. Tout d'abord devenus sincères au contact de cette foule respectueuse, bientôt ils ont été touchés de la grâce et, l'épreuve enfin subie, qu'ils fussent ou non préparés par des connaissances musicales à la représentation des drames wagnériens, — quel a été leur aveu unanime? — Celui d'une révélation foudroyante et d'une admiration éperdue... (1).

Pendant que vous parcouriez les villes d'Allemagne, vous délassant de la visite des musées par l'audition de la *Walkure* ou de *Gœtterdœmmerung*, je faisais moi aussi mon pèlerinage wagnérien, mais à Paris, hélas! dans les biblio-

(1) Seul, un journaliste, M. Albert Bataille, chroniqueur *judiciaire* du *Figaro*, n'a pas voulu, en digne disciple d'Albert Wolff, paraître avoir cédé à cet enchantement.

Il a décrit ses impressions dans un article intitulé *Retour de Bayreuth*, publié à la fin d'août 1886. Bien qu'il admire Wagner, dit-il, et considère *Parsifal* comme un « drame chrétien d'une incomparable grandeur,... de ces soirées de Bayreuth, à son avis, il se dégage un mortel ennui... Je regrette, ajoute-t-il, que la langue honnête ne possède pas un substantif plus énergique pour exprimer ma pensée. » Après quoi, il est allé se vanter au Palais d'avoir osé dire très haut ce que la plupart jusqu'ici pensaient tout bas.

hèques, occupé à résumer pour ce travail d'histoire contemporaine, tous les écrits publiés en France sur Wagner, à déterrer dans les collections de journaux les appréciations oubliées de critiques morts ou vivants, à restituer les polémiques bruyantes suscitées chez nous de tout temps par la personne ou les ouvrages du maître. Ah! si Flaubert eût été musicien, lui qui, — nous le savons par les extraits du livre publiés par M. de Maupassant (1), — devait ajouter à son *Bouvard et Pécuchet* un supplément précieusement composé de toutes les inepties imprimées, tombées de la plume des auteurs célèbres, quel monument prodigieux aurait-il pu ériger à la bêtise humaine, rien qu'avec les bévues, invectives et quolibets dont le nom et les œuvres de Wagner ont fourni le prétexte! Vous en trouverez des exemples remarquables dans le cours de cette étude; j'aurais pu facilement en citer un plus grand nombre, mais j'estime une écœurante besogne celle de collectionner de grossières balourdises, des lieux communs agaçants et des plaisanteries répétées à satiété. D'ailleurs, pour faire œuvre d'historien sincère, j'ai dû exposer les opinions raisonnées des critiques sérieux, des

(1) Préface des *Lettres* de Flaubert à George Sand.

écrivains compétents. Ce n'est pas ma faute si, pendant longtemps, les rares partisans de Wagner ont été moins nombreux que ses détracteurs fanatiques et moins écoutés que les vulgaires faiseurs de méchants bons mots. De telles résurrections servent à faire éclater le ridicule des jugements absolus, des condamnations hâtives, montrent le danger de nier brutalement des œuvres dont on n'a pas su apprécier tout d'abord la valeur d'originalité.

Si les moqueries des sceptiques, le dénigrement opiniâtre, les attaques des pédants n'ont abouti qu'à la consécration solennelle de la gloire de Wagner, les défaillances morales de l'homme, si haut qu'on les ait proclamées, ne prévaudront pas contre le génie de l'artiste.

L'ignorance, la routine et le parti-pris ont été les premières causes de l'opposition acharnée contre laquelle s'est heurtée, en France, pendant longtemps, la musique de Wagner. Quand le public parut vouloir s'émanciper de la tutelle où le tenaient les arbitres du goût et prononcer lui-même sur les partitions mal famées, on appela fort à propos le sentiment patriotique au secours des dogmes ébranlés. Wagner a bien écrit, en 1871, une *Ode à l'armée allemande devant Paris* et le *Kaisermarsch* à la gloire de l'empe-

reur Guillaume, mais il n'a pas été le seul musicien de son pays à célébrer sur le mode lyrique les victoires de la Prusse. C'est par centaines qu'il faut compter les hymnes, les chorals, les *lieder*, les marches, polkas et galops publiés en Allemagne à l'occasion de la guerre de 1870. Liszt lui-même, hongrois cependant de naissance et de cœur, Liszt auquel, oublieux de cette courtisanerie teutonne, nous avons rendu des honneurs si excessifs à son dernier voyage à Paris, a composé une marche triomphale de circonstance, dédiée au roi de Prusse sous ce titre : *Vom Fels zum Meer!* (*Du rocher à la mer*, devise de la maison de Hohenzollern). En quoi donc R. Wagner est-il plus coupable que ces auteurs de cantates guerrières dont M. Ed. Neukomm, dans un intéressant travail statistique (1), nous a livré les noms peu illustres ? Il avait plus de talent et son *Kaisermarsch* est une œuvre de premier ordre, c'est le seul grief qui puisse être invoqué contre lui.

(1) *Les musiciens allemands pendant la dernière guerre* (*Chronique musicale* du 15 septembre 1873). Je transcris ici plusieurs titres curieux : Le *Chassepot-Marsch*, *Finis parisiorum*, de Guzmann, *Polka du bombardement*, de Schindler, *Mitrailleusen-Galopp*, de Walther, *Bartfreiheit-Marsch* (*Marche de la liberté de laisser pousser sa barbe*). Celle-ci pourrait être adoptée en ce moment par les musiques militaires de l'armée française.

Malheureusement, il fut entraîné par son ardeur antifrançaise à écrire la pièce satirique *Une Capitulation*, stupide parade de clowns qui serait depuis longtemps oubliée sans le zèle chaleureux avec lequel certains commis-voyageurs en patriotisme en rappellent de temps à autre les propos injurieux pour les vaincus. Tels, pendant la guerre, après chaque défaite, les braillards en déroute s'écriaient : « On nous a trahis ! » Combien de fois, par exemple, a-t-on répété dans le journalisme, en termes indignés, que le pamphlet dialogué de Wagner n'était qu'une vengeance tirée des Parisiens coupables d'avoir, en 1861, sifflé *Tannhœuser ?* — On a vingt-quatre heures au Palais pour maudire ses juges, dit Almaviva dans le *Barbier de Séville.* — On a vingt-quatre ans au théâtre ! s'exclame Figaro.— Si la rancune de Wagner a été tenace, elle n'a pas encore atteint en durée l'opiniâtreté des griefs du poète Figaro contre le parterre de Madrid. Cependant, cédant aux inspirations d'un chauvinisme factice, pieusement entretenu par les déclamations de la presse, de 1876 à 1883, force naïfs convaincus s'imaginèrent obéir à une mission sainte en sifflant, au concert Pasdeloup, les œuvres de Wagner et travailler ainsi à reconquérir les provinces annexées. .

Étrange patriotisme que le nôtre! Jusqu'à présent, du moins, les nations se contentaient d'élever des statues aux triomphateurs. Mais nous, depuis la guerre, nous avons érigé des monuments symbolisant la défense du territoire, qui se dressent, menaçants et dramatiques, sur tous les points où nos troupes ont été battues, comme pour éterniser le souvenir de nos revers, à moins que notre présomption n'ait ainsi cherché à glorifier des désastres inouïs par une mensongère apparence de victoire. Bien mieux, sur la plus belle place de Paris, la statue de Strasbourg disparaît sous les drapeaux, les bouquets, les emblèmes, ainsi qu'un sépulcre. L'effigie de pierre, avec ses treillis de perles effiloquées, ses lambeaux tricolores déteints, ses immortelles moisies, d'un aspect funèbre par un ciel d'orage où roulent, chargées de pluie, des nuées livides, apparaît loqueteuse et malpropre au clair soleil d'une matinée de juin. L'hiver dernier, ensevelie sous une couche de neige d'où émergeait, çà et là, une hampe dépouillée, elle évoquait les tertres lugubres, dans un cimetière gelé, de la fosse commune sur laquelle ont pourri des fleurs de pauvre et des couronnes flétries...

Le 14 juillet, pendant que, sur la place de la Concorde, défilait, pour se rendre à la revue de

Longchamps, le détachement des troupes du Tonkin, devant ces soldats bronzés, recuits par le soleil, ces marins décimés dans les rizières, ces turcos aux têtes ridées et grimaçantes, au teint bilieux, aux yeux de fièvre, d'entre une centaine de spectateurs deux ou trois seulement poussèrent un timide vivat auquel ne répondit ni un cri, ni un applaudissement. Cruelle pour des hommes qui avaient survécu à des combats meurtriers, aux atteintes d'un climat pernicieux, aux fatigues de la traversée, une telle indifférence m'avait froissé quand j'aperçus, à cinquante pas de là, une douzaine de gamins, en vareuse et pantalon de toile, — d'une société de gymnastique quelconque, — jouant au soldat devant la statue de Strasbourg, le plus agile hissant sur le socle un drapeau, le plus petit claironnant des sonneries... Je les aurais giflés!

Non ! ce n'est pas ce deuil de parade, cette mise en scène mélodramatique, ces bannières, ces écharpes, ces bambins sous les armes qui feront revivre en nous l'ardeur guerrière ! Un pays est bien près d'abjurer le sentiment national quand il a recours, pour le rendre tangible, à de grossières manifestations théâtrales, quand il arrive à en confier la garde à un entrepreneur de patriotisme chargé, moyennant un mo-

dique abonnement, de le distribuer, comme l'eau et le gaz, à tous les quartiers de Paris!

Il y a dix ans, le patriotisme s'exprimait, au théâtre, en tirades belliqueuses, dans des drames médiocres où des allusions poétiques exaltaient l'héroïsme des vaincus, se débitait en librairie sous forme de pamphlets anti-allemands dont on s'arrachait les éditions sans vérifier les dires de l'auteur. En 1871, après la représentation à l'Opéra d'*Erostrate* qui fut, comme on sait, joué pour la première fois à Bade en 1862, on reprochait à M. Reyer d'avoir dédié sa partition à la reine Augusta et, en retour de cet hommage, d'avoir osé accepter une décoration prussienne. Par la suite, on a su persuader aux Parisiens que la haine de Wagner est le commencement de la revanche. Enfin, et malgré les efforts contraires des esprits impartiaux, une cabale de presse est parvenue à empêcher M. Carvalho de représenter *Lohengrin*. Il y a des gens pour lesquels cette mise en interdit d'un chef-d'œuvre musical vaut une victoire ; pour eux, la France est vengée, puisque Wagner n'a pu forcer les portes d'un théâtre subventionné.

Vit-on jamais, dites-moi, plus lamentable aberration que cette intrusion voulue dans une question d'art d'un patriotisme de commande for-

mulé, vis-à-vis de Wagner, en récriminations posthumes, ou réduit à de ces chicanes mesquines qu'une locution bien française a nommées querelles d'Allemand? Au début de cette ardente polémique, un épisode touchant, n'est-ce pas? fut de voir un homme aussi réfractaire à la musique que M. Sarcey, avouer publiquement sa déception et celle de beaucoup d'honnêtes gens dont il représente fidèlement l'opinion moyenne, arbitrairement privés d'entendre l'opéra de Wagner sur lequel ils avaient lu tant de louanges hyperboliques. C'est en vain que M. Sarcey s'est révolté contre l'intolérance des prétendus patriotes semblables « à ces femmes fanatiques qui croient travailler à leur propre salut en forçant leur mari à manger du hareng et des pommes de terre le vendredi. » Ses plaintes étaient trop justes pour être écoutées.

Au concert de réprobation vengeresse auquel M. Carvalho, intimidé, a sacrifié *Lohengrin*, se mêlaient les imprécations jalouses des auteurs et le haro des boutiquiers de musique. Ceux-ci et ceux-là, — surtout ceux-ci, je veux le croire, — ont craint de voir leurs intérêts lésés par l'admission dans nos théâtres du répertoire de Wagner et, redoutant une concurrence désastreuse pour l'art national, ont réclamé l'établisse-

ment d'un régime protecteur. De même que nos industriels voudraient interdire aux producteurs étrangers l'accès du marché français, nos compositeurs s'arrogeraient volontiers le monopole de fournisseurs patentés de nos théâtres lyriques. Il leur semblerait tout naturel d'écarter les œuvres de leur redoutable rival par une mesure analogue au règlement qui prohibe l'importation de médicaments de fabrication étrangère. Un malade confiant en l'efficacité d'une drogue anglaise ou belge, n'a pas en effet le droit de se la procurer sans avoir obtenu l'avis favorable de l'École de pharmacie. Ainsi, les apothicaires français ayant seuls licence d' « amollir, humecter et rafraîchir les entrailles » de messieurs leurs compatriotes, les compositeurs français se réserveraient à leur tour le privilège de charmer nos oreilles. Et cette prétention de nos musiciens n'est même pas neuve! Déjà, en 1823, « quand Rossini vint à Paris, se rendant à Londres, l'Académie des Beaux-Arts, ayant eu l'idée de profiter de son passage pour le nommer associé étranger, les membres de la section de musique s'opposèrent à cette élection qui fut votée d'acclamation par les peintres et les architectes (1). »

(1) Voir *Paris dilettante au commencement du siècle*, par M. Ad. Jullien, 1 vol. in-16 illustré, chez Firmin-Didot.

Indépendamment de la rivalité d'intérêts, une autre considération a pu motiver la tiédeur récente des compositeurs français à l'égard d'un maître par eux naguère tant prôné. Pour expliquer la ruine de miss Smithson, devenue la directrice de la troupe anglaise qui jouait à Paris, en 1832, les pièces de Shakspeare, Berlioz, dans ses *Mémoires*, écrit ceci : — Non seulement les chefs de l'école romantique ne désiraient plus les apparitions du géant de la poésie dramatique, mais, sans se l'avouer, ils les redoutaient, à cause des nombreux emprunts que les uns et les autres faisaient à ses chefs-d'œuvre avec lesquels il était en conséquence de leur intérêt de ne pas laisser le public se trop familiariser. » Au lieu de Shakspeare mettez le nom de R. Wagner, substituez à l'école romantique la pléiade musicale qu'on a si longtemps appelée *wagnérienne ;* ne serait-ce pas à un sentiment d'anxiété semblable qu'obéissent nos compositeurs, lorsqu'ils s'acharnent à repousser de nos théâtres le musicien génial dont le style a eu tant d'influence sur la formation de leur talent et dont ils ont si bien su s'approprier les procédés ?

Dans une lettre adressée à M. Super, rédacteur du journal l'*Univers*, datée il est vrai de 1880, M. Saint-Saëns a exprimé cette pensée

très juste : « Un succès comme le *Faust* de Gounod vaudrait mieux pour la France que toutes les déclamations du monde. » Assurément, nous serons les premiers à applaudir et à encourager les musiciens français quand ils produiront au théâtre des œuvres de haute valeur, telles que la *Statue, Carmen, Samson et Dalila*, le *Roi de Lahore, Namouna.* Mais c'est se moquer des gens que de réduire l'Opéra-Comique, sous prétexte qu'il se doit à l'art national, à un ordinaire de productions médiocres, à des rapsodies cruellement ennuyeuses comme *Diana, Une nuit de Cléopâtre* ou le *Mari d'un jour !*

Si les compositeurs français parvenaient à tenir en échec l'invasion de la musique allemande, ils seraient les seuls à rompre l'échange intellectuel qui s'opère de nos jours entre les peuples européens. Le mérite de nos savants est-il diminué parce qu'ils ont profité des découvertes de la chimie ou de la physiologie dues aux investigations de la science anglaise ? Nos peintres sont-ils moins admirés, parce que le Salon annuel est ouvert aux nombreux artistes italiens, espagnols, suédois ou américains, ayant leur résidence à Paris ? C'est surtout, depuis dix ans, dans la littérature que s'est ruée une horde

venue de Suisse et de Belgique, accrue de Grecs et de Polonais. De cette actuelle confusion des langues procède sans doute le galimatias baroque et supercoquentieux en vue duquel ces barbares, — oh ! des stylistes ! — nous ont expropriés du merveilleux français de Rabelais, de Pascal, de Diderot et de Th. Gautier. Après s'être trop longtemps confinés dans la contemplation de leur petit monde, voici les Français devenus curieux des mœurs étrangères, des manières de sentir, de penser et d'écrire de leurs voisins. Les éternels romans anglais ne leur paraissant plus assez variés, la vogue est maintenant acquise aux écrivains russes. Devant cet engouement de fraîche date pour les productions slaves, les traducteurs promettent de nous livrer bientôt les chefs-d'œuvre littéraires de l'Italie, de l'Espagne et de la Norvège. Nos auteurs dramatiques, nos meilleurs romanciers reçoivent dans les pays étrangers une assez large hospitalité pour que l'équité nous oblige à payer de retour des artistes ou des écrivains de talent, qu'ils soient originaires de Florence, de Dresde ou de Moscou.

Donc, la cabale patriotique a triomphé des intentions néfastes de M. Carvalho et le sanctuaire de la musique française a été préservé d'une profanation réputée monstrueuse. Eh ! bien, soit !

nous préférons, nous aussi, que *Lohengrin* n'ait pas été joué à l'Opéra-Comique, car nous aurions peut-être vu, — c'est M. Reyer qui a signalé le péril, — un *Lohengrin* arrangé pour la scène parisienne, tronqué, modifié, avec un dénouement inédit et une figuration insuffisante, comme nous avons eu, au Théâtre-Lyrique, la version Carvalho pour *Fidelio, Don Juan, la Flûte enchantée, Cosi fan tutte.* C'est une manie toute française que ce besoin de ravauder les productions des poètes ou des artistes étrangers. Quand on ne massacre pas Shakspeare, on bouleverse les opéras de Mozart et les symphonies de Beethoven! Jusqu'ici du moins, les œuvres de Wagner ont été sauvées de ces mutilations par l'ostracisme attaché au nom de l'auteur. Si, comme les journaux l'ont annoncé, M. Lamoureux donne cette année à l'Éden des représentations de *Lohengrin,* le directeur joindra, je l'espère, au respect du texte, la précision parfaite de l'exécution à laquelle le chef d'orchestre nous a habitués dans ses concerts. D'ailleurs, à ce que m'ont rapporté des Français revenant d'un voyage en Bavière, cet infatigable et zélé propagateur de la musique de Wagner est honoré en Allemagne comme un apôtre du dieu de Bayreuth ; aussi, de sa part, toute infidélité à la mise en scène con-

sacrée serait taxée de trahison. Mais l'exécution obtenue par lui à l'Éden fût-elle irréprochable et *Lohengrin* salué d'acclamations unanimes, la seule compensation digne, à mon avis, d'être offerte, après sa mort, à Wagner sifflé à Paris, bafoué, injurié de son vivant, c'était de monter *Lohengrin* à l'Opéra avec la même splendeur qu'autrefois *Aïda*.

Le rassemblement des comtés au bord de l'Escaut sur l'héroïque fanfare du troisième acte, se déployant sur une scène immense, eût produit une impression grandiose et l'on aurait eu dans Mme R. Caron, — tous ceux qui l'ont entendue au Cirque d'hiver chanter *Lohengrin* en garderont le souvenir, — la seule artiste française apte à exprimer, en Elsa de Brabant, les angoisses douloureuses, l'ardeur passionnée et l'inquiète curiosité de la femme, la seule digne de figurer l'idéale vision du poète, savoir la pureté suprême...

GEORGES SERVIÈRES.

AVERTISSEMENT

Le titre même de ce livre doit avertir le lecteur qu'il s'agit, non d'une étude critique, mais d'un travail d'histoire musicale contemporaine, d'une relation anecdotique. Il n'entrait pas dans les vues de l'auteur d'émettre une opinion personnelle sur les œuvres, de discuter les doctrines de Wagner si souvent analysées.

Les biographes n'ont pas manqué au maître de Bayreuth ; innombrables sont les commentateurs de ses partitions et de ses écrits théoriques. En Allemagne, M. Nikolaus Œsterlein, membre honoraire de l'*Akademisches Wagnerverein* de Vienne, a rédigé un *Katalog einer Richard-Wagner Bibliothek* (1), en deux forts volumes in-8°, comprenant, outre la table de toutes les œuvres de l'artiste et de l'écrivain, éditions originales et traductions, l'encyclopédie universelle de la bibliographie wagnérienne.

(1) Deux volumes in-8. Leipzig, 1882. Breitkopf et Hœrtel.

Nous avons poursuivi un but analogue, mais d'après un plan différent, consistant à résumer les écrits publiés en France sur un compositeur qui a suscité tant de controverses, à exposer, d'après une revue actuelle ou rétrospective des journaux et des livres, les variations de la critique et les vicissitudes de l'opinion.

Ce volume était sous presse quand la librairie de l'Art a mis en vente le remarquable ouvrage de M. Ad. Jullien sur Richard Wagner. On pourra signaler quelques analogies entre les deux publications, du moins dans certains chapitres où la forme de récit adoptée pour ce travail nous obligeait à rappeler des faits connus, puisés sans doute à des sources communes. On trouvera toujours, au bas des pages, l'indication de ces sources.

Bien qu'il fût, depuis longtemps, par habitude de collectionneur, largement approvisionné de brochures et d'articles de journaux relatifs à Wagner, M. Ad. Jullien a dédaigné, dit-il dans sa préface, de faire revivre le souvenir des insultes prodiguées au génie, craignant de trop honorer des détracteurs oubliés. La portée même d'un ouvrage à la fois critique et biographique n'aurait pu qu'être diminuée par une discussion rétrospective des jugements absurdes ou

assionnés portés sur l'œuvre de Wagner.

Ayant appris tout récemment que tel était précisément l'objet du présent livre, M. Ad. Jullien, vec une bienveillance à laquelle nous sommes eureux de rendre hommage, a mis sous nos eux les recueils d'articles de journaux catalogués par lui. Nous avons aussi trouvé de précieuses indications bibliographiques dans la collection particulière d'un wagnérien fervent, bien connu de tous les musiciens, et nous le remercions cordialement de l'intérêt qu'il a bien voulu prendre à l'achèvement de cette étude.

Il est impossible qu'en un pareil travail on ne puisse relever quelques omissions. Nous avons tenu surtout à rappeler exactement l'état des esprits dans les circonstances qui ont influé sur les progrès du wagnérisme en France, en présentant, sinon tous les témoignages, — scrupule excessif qui, nous exposant à des redites fastidieuses, eût engendré la monotonie, — du moins les opinions les moins connues ou les plus caractéristiques par le nom des écrivains et par l'autorité de leur jugement. A mesure que nous approchions de ces dernières années, nous avons restreint le nombre de nos citations, l'abondance toujours croissante des documents nous obligeant à faire un choix et le lecteur ayant sans doute encore

présent le souvenir des critiques récentes et des auditions auxquelles il a assisté lui-même.

Mieux que tout autre, l'ordre chronologique nous a paru devoir faciliter l'intelligence du récit et plus propre à montrer successivement le travail opéré dans les esprits par l'action de la presse sur le public et la réaction contraire du public sur la presse.

On nous permettra d'exprimer ici notre gratitude à MM. Durand et Schœnewerk, éditeurs français de R. Wagner, pour la parfaite obligeance avec laquelle ils nous ont aidé à contrôler par leurs propres souvenirs des renseignements douteux et à M. Pasdeloup qui, instruit de nos recherches, s'est empressé de mettre entre nos mains l'entière et très curieuse collection des programmes du Concert populaire (1861-1883).

RICHARD WAGNER

JUGÉ EN FRANCE

PREMIÈRE PARTIE

PRÉLIMINAIRE BIOGRAPHIQUE

Il nous paraît tout d'abord nécessaire, pour la pé-
ode qui précéda son premier séjour en France, —
e résumer brièvement la biographie de Wagner
'après les travaux des écrivains spéciaux contrôlés
ar ses propres souvenirs qu'on trouve consignés
ans l'*Esquisse biographique*.

Richard-Guillaume Wagner est né à Leipsig
e 22 mai 1813. Son père était greffier au tribunal
le cette ville. Il mourut peu de temps après la nais-
ance de son fils et sa veuve se remaria bientôt avec
n acteur nommé Geyer. L'artiste ayant été engagé
u théâtre de Dresde, toute la famille vint habiter
a capitale de la Saxe où l'auteur du *Hollandais vo-
ant* et de *Rienzi* devait plus tard obtenir ses pre-

miers triomphes. Le beau-père de Wagner mourut en 1820.

Le jeune Richard fit ses premières études sérieuses dans un collège de Leipsig. La littérature l'attirait déjà, puisque, sur les bancs de l'école, il ébauchait des plans de tragédie. On trouvera, dans l'*Esquisse biographique* traduite par M. Camille Benoit (1), sur sa vocation pour la poésie, des détails très complets qui n'entrent pas dans le plan de ce livre. L'audition des symphonies de Beethoven au Gevandhaus lui révéla sa véritable voie. Il commença dès lors à négliger le piano pour étudier la musique théoriquement et, tout en suivant à l'Université les cours de philosophie et d'esthétique, il prenait des leçons d'harmonie et de composition de Weinlig, *cantor* à la Thomasschule (2) de Leipsig. A cette époque, il composa une ouverture qui fut exécutée au concert du Gewandhaus et une symphonie (3) jouée à Leipsig le 10 janvier 1833. Mais le soin de sa santé l'ayant obligé à choisir un climat plus doux, il alla se fixer près de son frère, professeur de chant à Wurtzbourg. On lui offrit peu après l'emploi de *Kapellmeister* à Magdebourg. Il vint habiter cette ville en 1834. Un conte de Gozzi lui avait inspiré un poème d'opéra, *les Fées*, dont la partition resta inachevée. Il emprunta ensuite à la fantaisie de Shak-

(1) Richard Wagner, *Souvenirs*, 1 vol. in-18, Charpentier, 1883.

(2) Cette école s'honore d'avoir été sous la direction de J.-S. Bach.

(3) On trouvera l'histoire de cette symphonie dans les *Souvenirs* de R. Wagner, trad. C. Benoit.

eare *Measure for measure*, le sujet d'un opéra co-
ique *Liebesverbot* (*Défense d'aimer*), qui fut joué
ı théâtre de Magdebourg le 29 mars 1836, sous le
tre de la *Novice de Palerme*, et qui, par suite de la
tuation précaire du théâtre, ne put avoir qu'une
présentation. On trouvera dans le volume des
ouvenirs déjà cité l'histoire très complète de la
mposition de cet ouvrage et des péripéties de
exécution.

L'année suivante, il obtient la direction de l'or-
hestre au théâtre de Kœnigsberg, épouse une chan-
euse et se voit réduit à une telle misère qu'il
change bientôt ces fonctions mal rétribuées pour
elles de *Kapellmeister* à Riga où il ne fut guère
lus heureux.

C est à Riga qu'il écrivit d'après le roman de Bul-
ver-Lytton le libretto de *Rienzi*. Cet ouvrage était
onçu dans la forme de l'opéra historique créé par
es librettistes d'Auber, d'Halévy et de Meyerbeer.
es immenses succès qu'avaient obtenus *la Muette*,
a Juive et *les Huguenots* devaient exercer une in-
luence toute puissante sur la première œuvre du
eune compositeur ; mais l'extraordinaire fut que
Wagner, obscur débutant, s'imagina trouver un
ccueil plus facile en France avec un ouvrage écrit
uivant le système de l'opéra français que sur l'une
quelconque des grandes ou petites scènes alle-
mandes. Pour un musicien que ses fonctions de chef
d'orchestre avaient mis en rapports constants avec
les directeurs de théâtre, l'illusion est naïve à l'ex-

cès, ou elle implique une précoce et présomptueuse confiance. Déjà, dans son extrême candeur, « il avait envoyé à M. Scribe le poème d'un opéra en cinq actes tiré d'un roman de Henri Kœnig, avec prière au célèbre librettiste de vouloir bien le lui arranger pour la scène française et cette démarche était restée sans résultat (1). »

Pour se rendre à Paris, il prit passage à Pillau sur un navire faisant voile pour Londres. Dans ce long voyage à travers la Baltique, le navire fut battu par la tempête et jeté dans les passes étroites d'un *fjörd* de Norwège. Wagner n'avait pas voulu quitter le pont et le spectacle de la mer en furie lui inspira l'idée de composer un opéra sur la légende du *Hollandais volant* qu'il avait recueillie de la bouche d'un des matelots. De Londres, il arriva à Boulogne, sachant à peine le français, sans ressources, toujours plein de foi en son étoile. Par une incroyable bonne fortune, il rencontra en cette ville son compatriote Meyerbeer, qui prit connaissance de son œuvre et s'empressa de lui venir en aide. Tout en acceptant de patronner l'auteur de *Rienzi*, le fin compositeur, bien instruit des difficultés de la carrière musicale en France et des habitudes de nos théâtres lyriques, dut sourire plus d'une fois de l'inexpérience de son jeune rival et de ses naïvetés de provincial allemand.

(1) *Richard Wagner*, par Ch. de Lorbac, plaquette in-18, ornée d'un portrait et d'un autographe, Paris, 1861, G. Havard.

PREMIÈRE PÉRIODE

PREMIER SÉJOUR DE WAGNER A PARIS (1839-1842)

A l'arrivée de Wagner à Paris, en septembre 1839, l'Opéra jouait la *Vendetta* (1), opéra en trois actes du vicomte Henri de Ruolz, plus célèbre par l'invention du procédé d'argenture galvanoplastique auquel il a donné son nom que par ses compositions musicales. Le bruit courait de la mise en répétitions prochaine de la dernière œuvre de Meyerbeer, l'*Africaine* probablement. Au théâtre de la Renaissance, on donnait *Lucie de Lammermoor,* paroles de Royer et Vaëz, musique de Donizetti ; à l'Opéra-Comique la *Reine d'un jour*, de Scribe et Saint-Georges, musique d'Ad. Adam, qui alternait avec le *Shérif*, trois actes de Scribe et Halévy. La *Gazette musicale* (15 septembre) publiait l'*Ode à Paganini* de Felice Romani, poète et librettiste italien, traduite par Hector Berlioz. Pauline Garcia (Mme Viardot) allait bientôt débuter au Théâtre-Italien dans

(1) Représentée à l'Opéra le 11 septembre 1839.

Otello (octobre 1839). On sait l'éloge que Musset fit de son talent (1) (*Revue des Deux-Mondes* du 1er novembre 1839).

Sur l'affiche du Théâtre-Français, la *Camaraderie* de Scribe ; au Gymnase, *Mathilde*, comédie-vaudeville de Bayard et Laurencin, jouée par Mme Volnys. Le Vaudeville représentait le *Plastron*, trois actes de Duvert et Lauzanne, et *Passé minuit*, d'Anicet Bourgeois, dans lequel Arnal obtint l'un de ses plus grands succès. A la Porte-Saint-Martin, un spectacle coupé où l'on voyait entre deux pièces, les luttes et jeux de M. Van Amburgh avec ses lions, tigres, léopards, panthères, etc. Ce dompteur fut blessé par l'un de ces fauves peu de temps après. Une tragédie en trois actes de Casimir Delavigne était promise au Théâtre-Français, la *Vieillesse du Cid*, dont le principal rôle était destiné à Rachel. La tragédienne était alors pour trois mois en congé de maladie. Le docteur Andral avait même déclaré qu'il lui faudrait deux années entières de repos pour rétablir sa santé avant de reparaître en scène. Le vicomte de Launay (Delphine Gay) annonçait dans son courrier de la *Presse* qu'on allait mettre en scène au Palais-Royal un vaudeville sentimental tiré du *Jocelyn* de Lamartine, où Déjazet devait créer le rôle de Laurence.

Delloye, l'éditeur des romantiques, mettait en vente le théâtre d'Alfred de Vigny (tome VI de ses

(1) Voir *Mélanges de littérature et de critique*, 1 vol. in-18 Charpentier.

œuvres complètes), comprenant ses traductions d'*Othello* et du *Marchand de Venise*.

Le *Capitaine Pamphile* de Dumas venait de paraître. La *Presse* publiait en feuilleton *Léo Burckhardt*, drame en cinq actes de Gérard de Nerval, qui avait été joué sans succès à la Porte-Saint-Martin au mois d'avril. Tout Paris s'occupait alors de l'affaire Peytel, qui se jugeait aux assises de Bourg, et le *Siècle* insérait la protestation de Balzac qui s'était spontanément érigé en défenseur du meurtrier.

Muni de lettres de recommandation adressées par Meyerbeer à Léon Pillet (1), associé au directeur de l'Opéra, à Anténor Jolly, directeur de la Renaissance, à Schlesinger, éditeur de musique et propriétaire de la *Revue et gazette musicale*, à Habeneck, chef d'orchestre de la société des Concerts, Richard Wagner, après quatre semaines de séjour à Boulogne, arrive à Paris et va se loger dans une chambre meublée de la rue de la Tonnellerie, aux Halles.

« Tout d'abord, écrivait A. de Gasperini (2), Léon Pillet lui tend les bras. Schlesinger lui fait mille offres de service, Habeneck le traite d'égal à égal. » Wagner, qui espérait voir *Rienzi* reçu à l'Opéra, suivait avec un grand intérêt les représentations de la rue Le Peletier, tout en ne trouvant pas dans

(1) Léon Pillet, associé à cette époque à Duponchel, lui succéda en 1841 comme directeur de l'Opéra. Il occupa jusqu'en 1847 cette position qui fut alors rendue à Duponchel.

(2) *La Nouvelle Allemagne musicale, Richard Wagner*, par A. de Gasperini, 1 vol. in-8°, avec portrait et autographe, Paris, Heugel, 1866.

le genre français l'idéal qu'il s'était formé du drame lyrique. Mais ses ressources s'épuisaient et les protestations de ses nouveaux amis parisiens restaient stériles. Il comprend toute la duperie de cette bienveillance de commande et le leurre décevant de ses ambitions dramatiques.

Cependant, il était fort pauvre, il fallait trouver de quoi vivre, lui et sa femme. A défaut d'opéras, Wagner qui se rappelait l'engouement des Français pour les *lieder* de Schubert, songea à composer de la musique vocale. Il écrivit d'abord un chant sur la poésie de H. Heine, *die beide Grenadieren* « et arrangea l'accompagnement de manière que la *Marseillaise* en formât la base (1). » Ses *lieder* trouvaient à peine des éditeurs et la forme insolite de ces romances rebutait les artistes. Cependant, Schlesinger publia le *lied* des *Deux Grenadiers*, traduit en français par Heine lui-même. Trois autres mélodies composées à cette époque : — *Dors, mon enfant !* l'*Attente* (paroles de V. Hugo) et *Mignonne* (poésie de Ronsard), ne furent publiées qu'en 1869 par la maison Flaxland.

L'éditeur Schlesinger s'entremit pour obtenir à son jeune compatriote une audition de la Société des Concerts. Wagner présenta à la Société l'ouverture de *Faust* qu'il venait d'ébaucher et qui devait prendre place dans une symphonie composée d'après le drame de Gœthe. La *Gazette musicale* du 22 mars 1840 annonce qu'on vient de répéter au

(1) Ch. de Lorbac.

Conservatoire une ouverture pour *Faust*, de M. R. Wagner. Après cette répétition, les instrumentistes se regardèrent stupéfaits, se demandant ce que l'auteur avait voulu faire. Il ne fut plus question de ce projet (1). Schlesinger ne se rebuta point. Il imagina de faire écrire à Wagner un opéra de demi-caractère pour le théâtre de la Renaissance qui jouait alors successivement des drames et des ouvrages lyriques. Le compositeur se souvint du libretto de son malheureux opéra joué à Magdebourg, *Liebesverbot*, dont la donnée lui parut propre à plaire à des spectateurs français. Anténor Jolly l'acceptait ; le vaudevilliste expérimenté chargé de l'adaption du livret, — c'était, je crois, Dumersan, — s'acquittait, du propre aveu de l'auteur, très habilement de la traduction des paroles, quand la faillite du théâtre vint détruire les nouvelles espérances de Wagner. Pour comble d'infortune, il s'était décidé, pour se rapprocher du centre artistique, à louer un appartement rue du Helder. Il avait acheté des meubles. Le jour même où finissait son emménagement, il recevait avis du désastre.

Wagner eut l'occasion de faire entendre une de ses œuvres dans le neuvième concert de la *Gazette musicale*, offert par ce journal à ses abonnés le 4 février 1841, à la salle Valentino, rue Saint-Honoré.

(1) Cette ouverture a été ensuite achevée à Dresde, puis remaniée, réinstrumentée et jouée à Leipsig en 1855. Wagner n'a pas donné suite au projet d'écrire une symphonie sur le sujet de *Faust*. Liszt l'a repris pour son compte et a composé une *Faust-Symphonie*.

C'était une ouverture à grand orchestre intitulée *Christophe Colomb*. La *Gazette musicale*, dans le compte rendu de son concert, signé H. Blanchard (7 février), en donne l'analyse. « Ce morceau, qui a plutôt le caractère et la forme d'une introduction, mérite-t-il bien la dénomination d'ouverture que l'auteur a fort bien définie dernièrement dans la *Gazette musicale?* A-t-il voulu peindre l'infini de la pleine mer, cet horizon qui semblait sans but aux compagnons du célèbre et audacieux navigateur, par le *tremolo* aigu des violons ? C'est ce qu'il est permis de supposer ; mais le thème de l'*allegro* n'est ni assez développé, ni assez travaillé ; et puis, les entrées d'instruments de cuivre reviennent trop uniformément et avec trop d'obstination ; d'ailleurs leur discordance qui choquait les oreilles exercées et délicates... n'a pas permis d'apprécier à sa juste valeur le travail de M. Wagner, qui, malgré ce contretemps, nous a paru l'œuvre d'un artiste ayant des idées larges, assises et connaissant bien les ressources de l'instrumentation moderne. »

*
* *

Pour vivre, dès lors, Wagner fut obligé d'accepter de rebutants travaux d'éditeurs, d'arranger la musique des opéras nouveaux pour flûte et violon, pour cornet à pistons, de réduire pour le piano la partition de la *Favorite* (1), celle du *Guitarrero*.

(1) La partition piano et chant de la *Favorite*, réduite par R. Wagner, parut en avril 1840, chez Schlesinger.

Même, par protection spéciale, il avait été admis à composer une ronde : *Descendons, descendons la Courtille !* pour un vaudeville de Dumersan qu'on répétait aux Variétés, « mais cette ronde était si difficile que les choristes du théâtre ne purent jamais se la fourrer dans la tête. On chercha donc, dit M. E. Reyer, un compositeur plus ami de la simplicité, de la trivialité peut-être,... et on le trouva. » Il habitait Meudon, par économie, et travaillait dans la maison Schlesinger. Ceux des contemporains qui l'ont connu alors, ont gardé le souvenir d'un homme aigri, mécontent de tout, grincheux et difficile à vivre. Certes, pendant cette période, Wagner dut éprouver bien des dégoûts et le souvenir de ses premiers déboires a contribué peut-être à lui faire prendre en grippe l'art et l'esprit français, mais est-il le seul musicien qui ait passé chez nous par de pareilles épreuves ? — L'indignation rétrospective qui saisit certains de ses admirateurs au sujet de l'injustice du sort à son égard pendant son premier séjour à Paris, me semble un peu puérile.

En 1840, pour les Parisiens, Wagner était le premier venu ; près des éditeurs ou des directeurs de théâtre, il n'avait aucun titre à être mieux traité qu'un prix de Rome. Personne, à cette époque, ne prévoyait les hautes destinées de cet Allemand hargneux, insociable, qui écorchait le français et déblatérait contre tout le monde. Ces travaux de métier, d'ailleurs maigrement rétribués, devaient paraître horripilants à l'orgueil de Wagner, mais parmi nos

compositeurs, combien d'amours-propres ont souffert obscurément de ces besognes misérables ! — Georges Bizet, pourtant l'un des plus heureux au théâtre, pendant la composition de la *Jolie fille de Perth* (1), n'était-il pas obligé d'orchestrer de la musique de danse ?

D'autre part, grâce à la protection de Schlesinger, Wagner était devenu en 1840 l'un des collaborateurs de la *Revue et gazette musicale*. J'ai retrouvé dans les recueils des années 1840-1842 les diverses fantaisies ou études critiques publiées sous son nom et traduites en français pour ce journal. Ce sont des articles intitulés : — *De la musique allemande* (12 et 26 juillet 1840) ; — *Du métier de virtuose et de l'indépendance des compositeurs* (18 octobre 1840) ; — *Une visite à Beethoven* (nos des 19 (2), 22, 29 no-

(1) On trouvera dans la plaquette de M. Galabert : — *Georges Bizet, souvenirs et correspondance*, 1877, Calmann Lévy, éditeur, un écho de cette exaspération de l'artiste ravalé à des travaux de manœuvre. — « Croyez bien que c'est enrageant d'interrompre pendant deux jours mon travail chéri pour écrire des solos de piston ! Il faut vivre !... Je me suis vengé. J'ai fait cet orchestre plus canaille que nature. Le piston y pousse des hurlements de bastringue borgne. L'ophicléide et la grosse caisse marquent agréablement le premier temps avec le trombone-basse et les violoncelles et contrebasses, tandis que les deuxième et troisième temps sont assommés par les cors, les altos, les deuxièmes violons, les deux premiers trombones et le tambour !... Oh ! le tambour ! Si vous voyiez la partie d'alto ! Il y a des malheureux qui passent leur existence à exécuter ces machines-là ! Horrible ! Ils peuvent penser à autre chose, si toutefois ils peuvent encore penser ! »

(2) Le 19 novembre était un jeudi. A cette époque, la *Gazette musicale* paraissait deux fois par semaine. Le conte intitulé : — *Une visite à Beethoven* a été joint par M. Champfleury à sa plaquette sur Wagner, dans un volume dont voici le titre : —

embre et 3 décembre 1840); — *De l'ouverture* (10, 4, 17 janvier 1841); — *Un musicien étranger à Paris* (31 janvier, 7 et 11 février 1841); — *Caprices esthétiques, le musicien et la publicité* (Jeudi 1er avril, article inséré par erreur sous la signature : Verner); — Etude sur le *Freischütz*, qui parut les 23 et 30 mai, avant la représentation à l'Opéra (6 juin 1841) du *Freischütz*, traduit par Em. Pacini et mis en scène avec les récitatifs de Berlioz; — *Une soirée heureuse, fantaisie sur la musique pittoresque* (24 octobre et 7 novembre). Enfin il écrivit sur Halévy et la *Reine de Chypre*, représentée à l'Opéra à la fin de 1841, une longue étude publiée dans les numéros des 27 février, 13 mars, 24 avril et 1er mai 1842, qui ressemble beaucoup à un éloge de commande, à une réclame pour Schlesinger, éditeur de la partition (1). Il chercha plus tard, dans son *Esquisse biographique*, à faire oublier ses dithyrambes en l'honneur d'Halévy, en accusant celui-ci de n'écrire ses opéras qu'en vue de s'enrichir. Berlioz dont il a reçu des encouragements n'est

Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui (Balzac, Gérard de Nerval, Wagner et Courbet), 1 vol. in-12 orné de 4 portraits à l'eau-forte par Bracquemond, 1861, Poulet-Malassis. — Berlioz, dans une chronique des *Débats* (6 décembre 1840) où il rendait compte du dernier concert offert à ses abonnés par la *Gazette musicale*, glissa un mot aimable pour le jeune auteur de *Une visite à Beethoven*.

(1) Pendant son premier séjour à Paris, Wagner, dit Fétis, avait écrit pour la *Gazette musicale* une analyse des opéras de Meyerbeer, extraordinairement élogieuse, sans doute en reconnaissance des bons procédés du maître à son égard. L'article ne parut pas, mais il fut conservé dans les bureaux du journal.

pas mieux traité. « Berlioz, en dépit de son caractère déplaisant, m'attira beaucoup plus; il y a entre lui et ses confrères parisiens cette immense différence qu'il ne fait pas sa musique pour gagner de l'argent. *Mais il ne peut écrire pour l'art pur; le sens du beau lui manque...* »

Toutefois, si les travaux de métier et les articles de critique le faisaient vivre, c'était dans une gêne pénible qui lui inspire, au début de sa fantaisie : — *Un musicien étranger à Paris*, cette invocation désolée : — « Pauvreté, dure indigence, compagne habituelle de l'artiste allemand, je veux te célébrer, toi, ma compagne fidèle, qui m'as suivi constamment en tous lieux, toi qui, de ton bras d'airain, m'as préservé des vicissitudes d'une fortune décevante, et qui m'as si bien abrité contre les rayons enivrants de son soleil ! Mais ne pourrais-tu pas désormais pratiquer ta sollicitude en faveur d'un autre protégé ? Je voudrais, ne fût-ce que pour un jour, essayer de l'existence sans ta participation. » Charles de Lorbac, qui cite ces lignes lugubres, retrouve dans cette triste ironie « l'humour de Henri Heine, quand le caissier de la *Gazette d'Augsbourg* le faisait trop attendre ou quand les lettres de son éditeur de Hambourg lui arrivaient sans être chargées. »

Si, après plus de deux ans d'efforts stériles, Wagner n'attendait plus rien de Paris, il n'avait pas cessé toutes relations avec ses compatriotes. On lui donna un jour la nouvelle que son *Rienzi* venait d'être reçu par le théâtre royal de Dresde. Il lui

allait se rendre en Allemagne pour diriger les tudes de cet opéra. C'était un voyage long et disendieux. Pour se procurer l'argent nécessaire à son etour dans son pays, il alla, dit Ch. de Lorbac, roposer à un éditeur quelques sonates pour le piano u'il avait composées sur le modèle de celles de Beethoven. « Le marchand lui demanda des galops t des pots-pourris. » Schlesinger lui avait confié la artition de la *Reine de Chypre* à réduire pour le iano. C'était là une besogne de longue haleine. Vagner avait besoin d'une mise de fonds plus immédiate. Léon Pillet, auquel il avait proposé un opéra ur le sujet du *Hollandais volant* dont il lui avait ommuniqué le libretto écrit à Paris, lui offrit de ui acheter son poème pour le confier à un autre ompositeur. Wagner vendit 500 francs son sceario qui, arrangé par Paul Foucher et Révoil, ous le nom du *Vaisseau-fantôme*, fut mis en muique par Dietsch et représenté sans succès à 'Opéra.

Muni de l'argent nécessaire à son voyage, emporant la partition du *Hollandais volant* composée lans sa maisonnette de Meudon, Wagner quitta Paris le 7 avril 1842 et vint à Dresde diriger les tudes de son *Rienzi*, qui fut représenté au théâtre royal le 20 octobre de la même année, avec un très grand succès. La *Gazette musicale*, en reconnaissance des services rendus par Wagner à la maison Schlesinger, annonce, le 30 octobre, la représentation de cet ouvrage à Dresde, relate le succès,

trois rappels pour l'auteur, etc... Ce fut une révélation pour les Saxons. Le roi lui-même, enthousiasmé, ordonna la mise à l'étude immédiate du *Fliegende Hollœnder*.

DEUXIÈME PERIODE

DE 1842 A 1859

Rienzi (1842), le *Fliegende Hollœnder* (1843) et *Tannhœuser* (1845) à Dresde. — *Lohengrin* à Weimar (1850). — Étude de Fétis sur Wagner. — Représentation de *Tannhœuser* à Wiesbaden (1857). — L'ouverture de *Tannhœuser* à Paris.

Entre le départ de Wagner pour l'Allemagne et son retour à Paris en 1859, s'écoule un intervalle de dix-sept années, pendant lequel, peu à peu, se propagent en France les échos de sa gloire naissante et le bruit de ses théories artistiques novatrices, exagérées, mal interprétées et dénaturées au point de lui assurer ce fatal renom de prophète iconoclaste, de destructeur de la mélodie, qui devait lui faire si grand tort dans l'opinion des Parisiens.

Pendant son voyage en Allemagne, Berlioz retrouva à Dresde, en 1843, R. Wagner qu'il avait connu à Paris pauvre et s'efforcant obscurément de se produire, dans la vive joie de sa nomination récente de maître de chapelle du roi de Saxe. La

place, vacante depuis le décès de Morlacchi (1) lequel avait succédé à Weber dans cette charge officielle, fut donnée à Wagner vers la fin du mois de janvier 1843. Son premier acte d'autorité fut d'assister dans ses répétitions l'auteur d'*Harold* et de *Roméo et Juliette*, « ce qu'il fit avec zèle et de très bon cœur. »

Berlioz vit représenter pendant son séjour à Dresde, *Rienzi* et le *Hollandais volant.* (2) Voici en quels termes il apprécie les deux premières œuvres de Wagner, dans une lettre adressée à Ernst, le violoniste, et publiée le 12 septembre 1843 (3) dans le *Journal des Débats* : — « L'opéra de *Rienzi* excédant de beaucoup la durée assignée ordinairement aux opéras en Allemagne, n'est plus maintenant représenté en entier; on joue un soir les deux premiers actes et un autre soir les deux derniers. C'est cette seconde partie seulement que j'ai vu représenter; je n'ai pu la connaître assez à fond pour pouvoir émettre à son sujet une opinion arrêtée; je me souviens seulement d'une belle prière chantée au dernier acte par Rienzi (Tichatchek) et d'une marche triomphale bien modelée, sans imitation servile, sur la magnifique marche d'*Olym-*

(1) Morlacchi (Francesco), né à Pérouse en 1784, kapellmeister du roi de Saxe, mourut à Inspruck, le 28 octobre 1841.

(2) Cet opéra fut représenté à Dresde le 2 janvier 1843. Joué la même année à Berlin, il n'y obtint aucun succès.

(3) Cette lettre a pris place dans le IIe volume des *Mémoires* de H. Berlioz, avec ses Voyages en Allemagne, en Autriche et en Russie.

ie... La partition du *Vaisseau hollandais* m'a semblé remarquable par un coloris sombre et certains effets orageux parfaitement motivés par le sujet; mais, j'ai dû y reconnaître aussi un abus du *trémolo* d'autant plus fâcheux qu'il m'avait déjà frappé dans *Rienzi* et qu'il indique chez l'auteur une certaine paresse d'esprit contre laquelle il ne se tient pas assez en garde. »

Grâce aux pérégrinations artistiques de Berlioz, nous possédons sur ces deux ouvrages l'appréciation d'un contemporain, bien plus, d'un musicien français. Mais, comme, en ce temps-là, les journaux ne donnaient en général d'autres informations de l'étranger que les dépêches officielles, les échos de théâtre étant d'autre part fort sobrement rédigés, nous ne trouverons dans les *Débats* de l'année 1845, sur le *Tannhœuser* joué à Dresde le 21 octobre, que ces correspondances banales : une lettre du 13 insérée dans le n° du 19 : — « Au théâtre royal allemand de notre capitale, on travaille activement à la mise en scène d'un opéra en cinq actes (*sic*) ayant pour titre *Tannhœuser* et dont la musique est de M. Robert (*sic*) Wagner, élève de l'illustre Meyerbeer et premier maître de chapelle du roi. Tous les décors de cette pièce ont été exécutés à Paris. » — et une seconde lettre du 30 octobre, postérieure à la représentation (1) : — « Cette nouvelle œuvre de M. Wagener (*sic*), a été accueillie par notre public

(1) La première représentation de *Tannhœuser* eut lieu le 21 octobre 1845.

avec le plus grand enthousiasme. L'auteur a été appelé sur la scène après chaque acte et, lorsque le spectacle a été fini, tous les membres de l'orchestre et plus de deux cents jeunes gens se sont rendus processionnellement, chacun muni d'un flambeau, à la maison où demeure M. Wagener (*sic*) et ils ont exécuté sous les croisées de ce jeune compositeur une sérénade composée de morceaux choisis dans ses ouvrages et dans ceux de M. Meyerbeer... »

C'est peu, et ces brèves lignes ne donnent aucune idée d'une œuvre qui devait faire tant de bruit à Paris en 1861. Liszt, quelques années après, veut faire connaître au public français le sujet de l'opéra de Wagner et, grâce à l'amitié de Berlioz, qui, en quelques mots d'introduction, présente au lecteur le maître de chapelle du roi de Saxe, publie en feuilleton, dans les *Débats* du 18 mai 1849 (1), une analyse très étendue de la légende de *Tannhœuser*, telle qu'elle a été traitée dans le poème de Wagner. Liszt n'exprime pas son opinion sur la musique, mais il termine par ce vœu destiné à rester stérile : « Espérons que le Conservatoire de Paris s'appropriera bientôt l'ouverture gigantesque qui résume avec tant de magnificence tant d'extraordinaires beautés. »

(1) Liszt a ensuite reproduit cet article, ainsi que celui sur *Lohengrin* dans son étude *Lohengrin et Tannhœuser de R. Wagner*, publiée en français à Leipsig en 1851, 1 broch. in-8°, Brockhaus, avec deux planches de musique gravée.

*
* *

Ingrat envers son protecteur, le roi de Saxe, Wagner, esprit révolutionnaire non-seulement en art, mais en politique, se mêla au mouvement insurrectionnel de 1848. L'émeute ayant été réprimée par les troupes prussiennes appelées à l'aide par le souverain, le révolté dut s'enfuir de Dresde; mais, après quelques jours de repos passés chez Liszt, à Weimar, il trouva le moyen de passer en France. Il vint se réfugier à Paris, où « ses théories destructives, nous dit Mme Bernardini, parurent à ceux qui disposaient de la presse républicaine de nature à déconsidérer leur parti. » N'ayant pu trouver chez nous une tribune pour exposer ses idées révolutionnaires sur l'art et sur la politique, il alla rejoindre sa femme en Suisse. Il se fixa alors à Zurich pour y vivre ses années d'exil.

Liszt, toujours dévoué à la gloire de Wagner, s'employait pendant ce temps à faire connaître les œuvres du proscrit et, le 28 août 1850, grâce à son influence toute puissante à Weimar, comme maître de chapelle du duc, *Lohengrin*, terminé depuis 1847, fut représenté en grande pompe, à l'occasion des fêtes de l'inauguration de la statue de Herder. Gérard de Nerval, qui voyageait alors en Allemagne, assista à ces fêtes dont il adressa le compte rendu à la *Presse* (18 et 19 septembre 1850). Ces feuilletons ont pris place dans ses *Souvenirs de Thuringe* (1).

(1) Il avait vu, quelques jours plus tôt, représenter le *Faust*

Il y exprime son opinion sur la nouvelle œuvre de Wagner. Après avoir analysé le livret sans enthousiasme, il déclare que « la musique de cet opéra est très remarquable et sera de plus en plus appréciée aux représentations suivantes. C'est un talent original et hardi qui se révèle à l'Allemagne et qui n'a dit encore que ses premiers mots. On a reproché à M. Wagner d'avoir donné trop d'importance aux instruments et d'avoir, comme disait Grétry, mis le piédestal sur la scène et la statue dans l'orchestre ; mais cela a tenu sans doute au caractère de son poème qui imprime à l'ouvrage la forme d'un drame lyrique plutôt que celle d'un opéra. »

Quelques semaines après, F. Liszt, dans les *Débats* du 22 octobre 1850, fit un récit complet des fêtes données à Weimar les 24, 25 et 28 août pour l'inauguration de la statue de Herder. *Lohengrin* ayant été joué pour la première fois à l'occasion de ces fêtes, Liszt, après avoir rendu hommage au mérite littéraire du poème, expose brièvement le système musical de l'œuvre.

« Wagner, dit-il, est incontestablement un des premiers harmonistes de nos jours, un de ceux qui possèdent les plus merveilleux secrets de l'instru-

de Spohr ; il communique ses impressions à Al. Dumas en lui rappelant qu'il a eu le projet d'écrire un libretto d'opéra d'après le *Faust* de Gœthe. Si ce projet eût été mis à exécution, il est probable que nous aurions eu de Meyerbeer un grand opéra de plus. — Les *Souvenirs de Thuringe* ont été publiés dans le volume intitulé *Lorely*, en 1852. 1 vol. in-18, orné d'une gravure sur acier, Giraud et Dagneau.

entation et qui ont enrichi la musique des plus lles conceptions mélodiques, et pourtant ce mu-cien Wagner ne veut point que dans l'alliance que théâtre établit entre la poésie et la musique, cette ernière empiète en quoi que ce soit sur les droits e sa sœur. Il les soumet l'une et l'autre aux exi-ences du *drame;* il veut que chacune d'elles ap-orte sa part de toute-puissance à l'impression que e public doit ressentir si complète, si entière, si bondante que l'esprit le plus prévenu pour la mu-ique et le plus enthousiaste pour la poésie ne uisse distinguer, en fin de compte, auquel des arts mployés dans ce drame il est principalement re-evable de son émotion, de ses larmes, de ses ex-ases. »

Après avoir rappelé les tentatives d'émancipation progressive marquées par chacun des opéras de Wagner, Liszt, non sans avoir promis de donner l'analyse de *Lohengrin* dans « un prochain article », qui n'a jamais été publié, répète qu'il faut considé-rer cet ouvrage « comme un événement pour la mu-sique allemande et comme l'expression durable de tout un système nouveau qui sera peut-être une ré-volution. »

Ainsi constaté dans les journaux français, le suc-cès de *Lohengrin* avait dû faire un certain bruit à Paris, car, peu de temps après, le nom de Wagner fut inscrit sur les programmes de la société Sainte-Cécile. A l'un des concerts de cette association ar-tistique, Seghers fit exécuter sous sa direction l'ou-

verture de *Tannhœuser*. Cette première et unique audition eut lieu le 24 novembre 1850. Berlioz, soit indifférence, soit dédain, s'abstint d'en rendre compte dans les *Débats*. Bientôt d'ailleurs, la critique musicale fut exclusivement occupée à fêter l'*Enfant prodigue* d'Auber, représenté à l'Opéra le 6 décembre 1850. Cependant nous avons trouvé trace de l'impression produite sur les contemporains par l'œuvre de Wagner. « Cette séance, écrivait Gustave Héquet, critique musical du *National* (30 novembre), a fini par une ouverture de M. Wagner, compositeur allemand qui est parvenu depuis quelques années à une certaine célébrité. Hélas! on devient célèbre en ce monde de bien des manières. M. Wagner sait bien l'harmonie, cela est certain, et encore mieux les procédés matériels de l'instrumentation, mais le don de trouver un chant lui a été impitoyablement refusé par la nature, et son œuvre ne nous a paru que l'accompagnement très bruyant d'une mélodie absente. Après tout, il n'y a point de loi qui défende d'écrire lorsqu'on n'a point d'idée. L'œuvre de M. Wagner est donc parfaitement légale, et la justice d'aucun pays n'a rien à y voir. »

Henri Blanchard, après avoir vaguement résumé la légende de *Tannhœuser* dans la *Gazette musicale* du 1er décembre 1850, tire de sa propre imagination l'étonnant programme que voici : « L'ouverture du *Tannhœuser* est une préface de musique métaphysique qui peint l'amour idéal et brutal, la prière, les marches et contremarches des guerriers et che-

valiers, avec hennissements de chevaux et bien d'autres choses encore qu'on reconnaît, qu'on saisit quand on vous met le doigt dessus au moyen du petit prologue dont nous venons de parler. Nous persistons à dire, à répéter que ce genre de musique a fait son temps. »

*
* *

En 1852, après la publication en Allemagne des deux ouvrages de Wagner, *Opéra et Drame* et *Trois poèmes d'opéra précédés d'une communication à mes amis* (1), l'occasion semble propice à Fétis pour s'ériger en défenseur des saines traditions et faire justice des théories subversives du compositeur allemand. Il insère dans la *Gazette musicale* (numéros des 6, 13, 20 et 27 juin, 11 et 25 juillet et 8 août 1852) un travail critique ayant pour objet : — *Wagner, sa vie, son système de rénovation de l'opéra, ses œuvres comme poète et comme musicien, son parti en Allemagne, appréciation de la valeur de ses idées.*

Cette étude présente une extrême importance, d'abord comme développement, mais surtout en raison de l'influence qu'elle a exercée sur les jugements ultérieurs de la presse et des artistes. Bien que n'ayant pas inventé la légende de la *musique de l'avenir*, Fétis, dans cette série d'articles que Baudelaire traite d'*indigeste et abominable pamphlet*, a

(1) Ces deux ouvrages avaient paru à Leipsig en 1852, le premier chez J.-J. Weber, 3 vol. in-16, le second chez Breitkopf et Hœrtel, 1 vol. in-8°.

répandu sur le compte de Wagner toutes les idées les plus propres à effaroucher les admirateurs d'Auber et d'Halévy. Avec une grande habileté, il mit en relief ce qui, dans les tendances du compositeur, s'éloigne le plus de la forme conventionnelle de l'opéra français et, par des citations perfides empruntées aux publications déjà citées, sut éveiller les défiances innées de la routine à l'égard des théories novatrices. Pour être conçu à un point de vue absolument réactionnaire, ce réquisitoire n'en est pas moins l'œuvre d'un dialecticien retors, et la condamnation capitale qu'il prononce en termes académiques a une portée bien autrement sérieuse que les violences de la presse à l'égard de *Tannhœuser* en 1861.

Après avoir raconté très exactement la vie de Wagner dans une biographie qui a été plus ou moins copiée par tous les musicographes français, Fétis s'élève contre cette aversion affichée par l'auteur de *Lohengrin* au sujet des œuvres classiques, consacrées par l'admiration, de cet héritage du passé qu'il appelle le *monumental* et, à cette assertion qu'une création de l'art ne peut convenir qu'au temps qui l'a produite, il oppose l'ambition même du musicien qui le porte à *travailler pour l'avenir*. Puis il examine successivement les divers plans d'opéras et les œuvres de Wagner et montre que « c'est toujours le sujet, ce sont toujours les développements poétiques qu'il lui donne dans sa manière de comprendre l'effet dramatique qui, d'abord,

s'emparent de l'attention de Wagner. La musique ne se présente à son esprit que secondairement et seulement comme auxiliaire de l'expression. Il ne conçoit pas cet art dans sa toute-puissance indépendante et n'ayant d'autre sujet que l'imagination du compositeur. »

Comment expliquer un pareil asservissement de la musique à la poésie ? — « Les efforts de Wagner tendent à transformer l'art par un système, non par l'inspiration. Et pourquoi cela? Parce que l'inspiration lui manque, parce qu'il n'a pas d'idées, parce qu'il a conscience de son infirmité à cet égard et parce qu'il cherche à la déguiser. »

Mais Wagner est allé plus loin ; il n'a pas voulu « que la poésie chantée fût un opéra, mais un drame. Il ne s'arrête pas là, car il supprime la mélodie et le rythme. » Fétis, à l'appui de cette affirmation, cite des extraits des œuvres théoriques de Wagner et s'indigne de sa prétention « d'être affranchi de la nécessité d'introduire violemment dans le drame les formes conventionnelles des morceaux de chant en usage dans les opéras. A partir de *Rienzi*, — c'est l'aveu même de l'auteur, — la mélodie des opéras modernes perdit toute prise sur lui. »

L'indignation du critique lui inspire ici une sortie virulente en faveur du chant. — « N'est-il pas la manifestation des émotions diversement modifiées de notre âme? etc... Vous voulez, par la synthèse de l'intelligence et de la sensibilité, lui enlever ce qui le caractérise comme mélodie pure, pour

le rapprocher du positif de la parole, et afin que l'expression ait autant que possible le caractère du vrai ! » — et cette rude apostrophe : — « Que ne laissez-vous parler ce drame au lieu de le chanter mal puisque c'est la vérité du langage que vous cherchez ? Entre la poésie et la musique, le partage égal est impossible ; il faut que l'une tue l'autre. »

D'ailleurs, ce prétendu novateur n'est même pas original et Fétis explique que, pendant son séjour à Weimar, en 1850, Liszt lui parla des œuvres de Wagner et lui recommanda vivement la lecture de ses partitions. « Je m'aperçus aussitôt, dit-il, de la parenté qui rapproche son style de celui de Weber. »

Aussi bien, « jusqu'à ce jour, il n'y a guère eu en Allemagne que des chutes pour Wagner. Cependant un parti se forme pour opérer une réaction en sa faveur. Les frères et amis ont convoqué tous les adhérents à un festival qui s'est donné les 21 et 22 juin (1852) à Ballenstadt, petite ville des montagnes du Hartz. » Liszt, à la tête de 500 exécutants, « a dirigé le premier concert où l'on a exécuté le *Liebesmahl der Apostel* (1), sorte d'oratorio pour voix d'hommes, par Wagner. Cet oratorio a fait un fiasco solennel. »

Pour édifier ses lecteurs sur l'orgueil de Wagner, Fétis cite enfin quelques-unes de ses appréciations

(1) La *Cène des apôtres* a été composée à Dresde, en 1843.

ur les musiciens qui l'ont précédé. Nul n'a trouvé râce à ses yeux, pas même Glück, « qui n'innova, i dans l'air, ni dans le récitatif ». Beethoven et Berlioz ne sont pas plus épargnés. En résumé, l'histoire de la musique n'est pour R. Wagner que elle de l'impuissance et de l'erreur, les artistes mêmes auxquels il accorde des éloges s'égarent tou-ours en se dirigeant vers le but. C'est qu'il fallait ien que ce but eût été manqué par tout le monde, our que Wagner le découvrît et y parvînt. Tel est e secret de la publication des livres par lesquels il a voulu, d'une part, venir en aide à ses compositions infortunées et, de l'autre, se venger des succès d'au-trui. »

Une comparaison très inattendue des tendances de Wagner avec la philosophie positive d'Aug. Comte, lui fournit la conclusion de son réquisitoire. — « M. Max Stirner, élève de M. Feuerbach, positiviste plus avancé que son maître, a publié, en 1846, à Berlin, un livre dans lequel il établit que l'homme ne doit avoir d'autre dieu que lui-même et qu'il doit s'adorer. Or, c'est là le terme final auquel est parvenu Richard Wagner. Il s'adore lui-même et résume en lui l'humanité. »

Fétis *père*

Après le manifeste de Fétis déclarant, au nom de la mélodie, la guerre à Wagner, à ses œuvres et à ses idées, il semblait difficile que l'art nouveau fût jamais admis en France. Cependant Wagner voulut

bientôt appeler de cette terrible sentence au jugement des Parisiens.

Après avoir donné plusieurs grands concerts consacrés à l'audition de ses œuvres au théâtre de Zurich en 1853, il espéra, dit Mme Bernardini, que la réputation qu'ils lui auraient acquise lui permettrait de se faire jour à Paris; il alla rejoindre Liszt à Bâle, et fit avec lui un nouveau voyage à Paris, sans succès d'ailleurs (octobre 1853). Ce renseignement est confirmé par les souvenirs de Damcke (1), qui, ayant lu quelque part que le *Tannhœuser* allait être traduit en français, fit observer à Wagner, auprès duquel il se trouvait à Zurich, en 1856, qu'en consentant à une traduction de son libretto, il se plaçait en contradiction avec ses principes.

— « Vous avez parfaitement raison, répondit Wagner; je vous jure que l'idée d'une traduction ne m'est jamais venue et que si on me la proposait, je n'y consentirais pas. »

« Après une dénégation aussi formelle, mon étonnement fut extrême lorsque, dans le poème de *Tannhœuser,* qui se trouvait parmi les livres que Wagner m'avait envoyés, je découvris les traces d'une traduction française entre les lignes. On avait donc songé à une traduction ; on y avait même travaillé ! Mais alors, pourquoi cette dénégation énergique ?

« J'ai su plus tard que le Grand Opéra de Paris

(1) *Une visite à Wagner*, article publié dans la *Gazette musicale* du 9 janvier 1876.

yant refusé les propositions de Wagner et de son ami Liszt, des démarches avaient été faites à Bruxelles pour y faire représenter *Tannhœuser* en français, démarches restées aussi infructueuses que celles de Paris. »

*
* *

A la fin du mois de septembre 1857, Napoléon III se rendit à Stuttgard pour y avoir une entrevue avec l'empereur de Russie. Auprès de ces deux souverains se trouvaient réunis, dans la capitale du roi de Wurtemberg, l'impératrice de Russie, les reines de Grèce et de Hollande. Suivant certains articles biographiques, l'une des représentations de gala données à Napoléon III, pendant son séjour à Stuttgard, ayant été consacrée à *Tannhœuser*, le choix de cette œuvre, offerte ainsi à un parterre de rois, aurait contribué à répandre en France le nom de Wagner et à préparer son avénement à l'Opéra. C'est là, je pense, une erreur.

D'après les dépêches officielles, l'empereur n'est resté à Stuttgard que trois ou quatre jours. On a joué devant lui la *Bohémienne*, de Balfe, et, sur son propre désir, le *Freischütz*, de Weber; il a assisté un autre soir à une représentation non musicale. Je ne vois pas dans tout cela qu'il se soit agi de *Tannhœuser*. Toutefois, en ce moment qui était celui de la saison de jeu à Bade, à cette époque où, dans les villes d'eaux d'Allemagne, très courues des Parisiens, la mode attirait, chaque été, beaucoup d'artistes et

de gens de lettres, le directeur du théâtre de Wiesbaden donna, pour les journalistes français venus dans sa résidence, une représentation de cet opéra. Th. Gautier et M. Ernest Reyer, après avoir assisté à cette représentation, envoyèrent un feuilleton théâtral, l'un au *Moniteur* (1), l'autre au *Courrier de Paris*, où il rédigeait alors la critique musicale. Cette première audition, car on ne connaissait encore à Paris de *Tannhœuser* que l'ouverture, exécutée, une seule fois et sans succès, par la société Sainte-Cécile, paraît avoir beaucoup frappé les deux *lundistes* en villégiature.

Le feuilleton de Th. Gautier, très enthousiaste, s'attache à détruire les préventions semées dans les esprits contre le chef de la nouvelle école. — « Nous nous figurions un génie compliqué et furieux... » Rien de semblable, c'est l'épithète *romantique* qui a causé cette confusion. « En Allemagne, elle n'a pas le même sens qu'en France, elle signifie retour au Moyen-Age. » Avec une clarté merveilleuse, il explique qu'un peintre romantique allemand n'a rien d'un Delacroix, mais qu'il s'inspire des maîtres gothiques. » Donc, l'opéra *Tannhœuser*, très romantique dans le sens allemand, ne l'est que très peu ou pas du tout pour nous. »

Après avoir exposé le sujet du poème, Gautier apprécie ainsi les principaux morceaux. — « Cette marche (le chœur des pèlerins), nécessairement

(1) 29 septembre 1857.

rythmée pour rendre la progression du cortège, est d'une grande beauté et produit un effet irrésistible; c'est un des meilleurs morceaux de l'ouvrage; le souvenir s'en découpe nettement du fond de récitatifs et de mélopées un peu vagues qui forment la teinte générale de l'œuvre... Un autre morceau très remarquable, c'est une sorte de marche aux flambeaux qui ouvre le second acte, au château de la Wartburg, quand les dames et les seigneurs viennent saluer le landgrave et prendre leurs places pour assister au concours du chant. Cela est cérémonieux, solennel, éclatant, *plein de mélodie et même de mélodie italienne.* Nous le disons, au risque de fâcher Wagner, qui *doit profondément à Rossini.* Exécutée dans un concert, cette marche aurait assurément un grand succès. » Voici la conclusion textuelle de son article : « Richard Wagner a-t-il destiné à détrôner les maîtres de l'art ? Nous ne le croyons pas, mais nous voudrions que le *Tannhœuser* fût exécuté à Paris, au Grand Opéra (1). La partition mérite cette épreuve solennelle. »

Si Gautier, clerc médiocre en musique, a, dans

(1) Ce vœu de Th. Gautier, caractéristique en ce qu'il émanait d'un écrivain de bonne foi, exprimant des impressions sincères, l'ascendant ainsi prouvé de la musique de Wagner sur des auditeurs français, durent éveiller les susceptibilités de Meyerbeer, car M. Blaze de Bury nous affirme qu'*un seul nom avait le privilège d'agacer Meyerbeer, celui de M. R. Wagner.* « Il ne pouvait l'entendre prononcer sans éprouver à l'instant une sensation désagréable que, du reste, il ne se donnait pas la peine de cacher, lui d'ordinaire si discret, si ingénieux à signaler au microscope les moindres qualités de chacun. » *Meyerbeer et son temps,* 1 vol. in-18, 1865, M. Lévy.

son feuilleton, maladroitement employé des terme techniques pris à contresens, M. Reyer (1) étudi la partition de Wagner en homme de métier, exemp de pédanterie et de parti pris. L'analyse qu'il donn de *Tannhœuser* est plus complète, plus sérieuse e plus exacte, son appréciation est aussi plus sensé et plus judicieuse que les comptes rendus publié par les journaux de Paris, après la représentatio à l'Opéra. Il accorde des éloges aux morceaux qu ont toujours été applaudis, même dans la salle d la rue le Peletier, mais il fait d'autres découvertes — « Je me suis, dit-il, senti électrisé par le magni fique duo d'amour chanté au commencement du second acte par le chevalier Tannhœuser à Élisabeth. Dans le finale de cet acte, le compositeur s'es élevé aux hauteurs les plus sublimes de l'art dramatique. »

Citons encore cette observation, d'une rare bonne foi. — « On a adressé entre autres reproches à M. R. Wagner celui d'abuser des cuivres et des instruments à percussion. C'est une erreur. Il n'y a dans le *Tannhœuser* que trois coups de grosse caisse frappés à la fin de l'ouverture et qui, précisément parce qu'ils sont isolés et amenés d'une manière intelligente, donnent à la péroraison de cette page symphonique une majestueuse sonorité. »

Cependant M. Reyer, pas plus que Berlioz du reste, ne rendit compte dans son journal de l'au-

(1) *Courrier de Paris* du 30 septembre 1857.

ion de l'ouverture de *Tannhœuser*, qui eut lieu elques mois après au concert de Paris (1), sous direction de M. Arban, dans les premiers jours de rier 1858. Wagner étant lui-même venu à Paris a fin du mois de janvier, il est permis de supser qu'il avait assisté aux répétitions de son ourture. L'exécution paraît avoir été satisfaisante. Henri Blanchard, chargé de la chronique des ncerts à la *Gazette musicale* (7 février 1858), ouve le thème de *l'andante* assez vague et son veloppement monotone. « Bientôt arrivent les ivres sur un dessin de violon tourmenté et en *descendo* avec les cors. Ici des traits capricieux et illants interviennent, mais sans idée nette et anchement accusée. Sur un tremolo de violons ns leur diapason élevé, procédé banal, se préente un chant de clarinette assez pittoresque d'eft ; puis survient un nouveau thème pour les violons gammes chromatiques descendantes sur un rrible roulement de timbales ; aux gammes chroatiques succède une belle et puissante explosion de us les instruments de cuivre. Le tout se termine ar une espèce de tumulte harmonique tenant lieu e péroraison et en cet endroit l'auteur a cru debir mettre le mot *fin*. Pourquoi là plutôt qu'ailurs ? Rien ne l'indique. Le public a écouté dans

(1) Le Concert de Paris était installé dans l'hôtel d'Osmond isqu'en 1858. C'est dans ce local que fut jouée l'ouverture de *Tannhœuser*. Bientôt après (16 mars), il fut transféré hôtel Duon, 19, rue du Helder.

un silence religieux cette œuvre étrange, *il a même applaudi*, ce qui est très poli de sa part. » Le critique reconnaît pourtant que Wagner « possède la science de l'orchestre et en tire de vigoureux effets. »

Si mauvaise que soit cette analyse, elle n'égale pas en incohérence le compte rendu de G. Chadeuil dans le *Siècle* du 10 février 1858. « Les bassons entonnent d'abord un motif dont le principal tort est d'être tombé depuis longtemps dans le domaine public; les violoncelles s'unissent bientôt aux bassons, puis ce sont les contrebasses et les violons. Et quand le motif a tour à tour été pris et repris par ces instruments, il s'éteint comme s'il était affecté d'une maladie de poitrine et le hautbois a l'air de festoyer son agonie. Plus loin, on remarque une harmonie très diffuse; puis un passage où les clarinettes attaquent un autre motif d'un rythme étrange; puis apparaît un trait de violon des plus bizarres. Enfin, après le développement à perte de vue de ce trait, le premier motif est redit par les cors et les bassons et tout l'orchestre s'anime et part à grand fracas.

« A travers ce bruit, on entrevoit de loin en loin une idée fraîche, il y a des éclairs dans ce ciel noir; mais l'ensemble est peu agréable. »

En cette même année, le *Siècle*, dans un article intitulé : *Un cénacle à Weimar*, mit en scène et malmena sans esprit les apôtres de la musique de l'avenir, Wagner et Schumann, ainsi que leurs disciples, Liszt et Hans de Bülow (1858).

TROISIEME PÉRIODE

(1859-1862)

DEUXIÈME SÉJOUR DE WAGNER A PARIS

I

Concerts au Théâtre-Italien

A l'arrivée de Wagner à Paris, en septembre 1859, se place une anecdote extraordinaire et cependant véridique. Nous la trouvons consignée dans une préface écrite par M. V. Sardou pour les œuvres d'Edmond Roche, ainsi que dans la biographie de Wagner par Ch. de Lorbac.

« Un jour que Roche travaillait tristement dans son très lugubre bureau de l'administration des douanes, son attention fut éveillée par le bruit d'une discussion assez vive soulevée à quelques pas de là.

— Un nouveau débarqué, un étranger, un allemand se débattait à grand'peine au milieu de ces mille formalités que l'administration française accumule sous les pas du voyageur. Roche intervient; l'étranger se nomme *Wagner!* Roche s'incline, se met à sa disposition, le garde dans les bureaux, aplanit toutes les difficultés et quand Wagner le remercie de la peine qu'il lui donne, — « Je suis trop heureux, lui dit Roche, d'avoir obligé un grand artiste. » — « Vous me connaissez? s'écrie Wagner, surpris de voir son nom si bien connu à la douane française. » — Roche sourit et, pour toute réponse, fredonne quelques morceaux du *Tannhœuser* et de *Lohengrin*, — « Ah! dit Wagner ravi, c'est un signe d'heureux présage... le premier Parisien que je rencontre connaît et apprécie ma musique. Je vais de ce pas l'écrire à Liszt... Mais nous nous reverrons, monsieur. » Et ce disant, il tire de sa malle cinq ou six morceaux de musique et les présente à Roche avec cette dédicace: « A M. Edmond Roche, à la douane (1). »

Cette anecdote montre et on le verra mieux encore par d'autres noms plus célèbres au nombre

(1) Edmond Roche, né à Calais en 1828, mort à Paris à la fin de décembre 1861, poète et musicien, vivait fort modestement de ses appointements d'employé des douanes. Après sa mort, ses amis firent les frais d'une édition posthume de ses œuvres. Le volume de ses poésies, précédé d'une préface émue de M. V. Sardou, est accompagné d'un portrait de l'auteur par Grenaud et de gravures de Corot, de Bar, Herst et Michelin, 1 vol. in-18, 1863, Michel Lévy.

desquels nous avons déjà cité Gérard de Nerval (1) et Th. Gautier, qu'en France les premiers apôtres de la musique de Wagner ont été des écrivains et des poètes, de même qu'au XVIIIe siècle, toute la gent littéraire s'était divisée en deux camps opposés, les uns, — tels Laharpe, Saurin, Marmontel, Ginguené, champions déclarés de la musique italienne, les autres, comme Suard et l'abbé Arnaud, tenant pour Gluck contre Piccinni.

Wagner, qui, à Zurich, avait interrompu la composition de sa *Tétralogie* pour écrire *Tristan et Yseult*, terminé dans l'été de 1859, envoya sa partition au théâtre de Karlsruhe, le grand-duc de Bade étant très bien disposé pour lui. L'auteur aurait eu besoin de se rendre dans cette ville pour vaincre les hésitations de l'intendant et du chanteur Schnorr auquel on destinait le rôle de Tristan.

« Mais, même alors, dit-il dans l'*Œuvre et la mission de ma vie*, je ne pus réussir à obtenir la permission de rentrer en Allemagne dans ce but. J'étais encore proscrit, avec mon art pour compagnon d'exil, et ne pouvant m'en séparer, je sentis que je devais une fois encore faire appel à un public en dehors de ma propre patrie.

« Alors, en l'année 1860, je me trouvai de nouveau à Paris. Pourtant, la seconde fois, je crus que c'était

(1) G. de Nerval écrivait de Leipsig le 30 juillet 1853 : « Je me sens fort disposé en faveur de la musique et mes théories que je n'expose pas souvent, se rapportent assez à celles de Wagner. » Voir la notice sur G. de Nerval dans le volume de M. Champfleury, déjà cité.

là seulement que je pouvais trouver l'atmosphère qui était si nécessaire au succès de mon art, cet élément dont j'avais tant besoin. Je ne pouvais réussir à faire exécuter mes ouvrages avec la troupe allemande que j'avais choisie pour eux. »

Il dut se résigner à aller de nouveau solliciter les directeurs de théâtres. Il se logea d'abord rue de Matignon ; c'est là qu'il fit entendre un soir à M. Carvalho, directeur du Théâtre-Lyrique, la partition de *Tannhœuser*. L'auteur eût mieux fait, pour cette lecture, d'avoir recours à un accompagnateur quelconque. Mauvais pianiste, « Wagner se débattait (1) avec le formidable finale du deuxième acte ; il chantait, il criait, il se démenait, il jouait des mains, des poignets, des coudes, il écrasait les pédales, il broyait les touches. Au milieu de ce chaos, M. Carvalho restait impassible comme l'homme d'Horace, attendant avec une patience digne de l'antique que le sabbat fût fini. La partition achevée, M. Carvalho balbutia quelques paroles de politesse, tourna les talons et disparut. »

Au bout de quelques mois, Wagner s'installa rue Newton, près de l'Arc de Triomphe, dans un joli hôtel démoli depuis. A ses réceptions du mercredi, on rencontrait Fr. Villot, conservateur des musées impériaux, auquel fut dédiée sa *Lettre sur la musique*, M. Emile Ollivier et Mme Ollivier (2), « cette

(1) *La Nouvelle Allemagne musicale : Richard Wagner*, par A. de Gasperini.

(2) M. Em. Ollivier avait épousé en premières noces Blandine Liszt.

jeune femme si charmante, si profondément artiste, si regrettée de tous ceux qui l'ont approchée », Hector Berlioz, Edmond Roche, M. Jules Ferry que Gasperini appelle « un esprit élevé et délicat », Em. Perrin, Ch. de Lorbac, Ch. Baudelaire, MM. Champfleury et Léon Leroy.

Wagner comprit bientôt qu'il n'obtiendrait rien des directeurs de théâtre et que son nom resterait sans effet sur le public s'il n'offrait aux Parisiens l'occasion d'entendre des fragments de ses œuvres, et, dans ce but, il résolut de composer un programme de concert. Par les soins d'un agent théâtral, nommé Giacomelli, la salle des Italiens fut louée à Calzado moyennant 8,000 francs, non compris les frais d'orchestre, d'éclairage etc... D'énormes affiches furent posées sur les murs de Paris et le premier concert annoncé pour le mercredi 25 janvier 1860.

*
* *

Quelques mots sur l'hiver artistique et théâtral de cette année 1860. Le *Moniteur* finissait en janvier la publication du *Voyage en Russie*, de Th. Gautier, commencée l'année précédente. Baudelaire donnait à la *Presse* la traduction de *l'Arge du Bizarre*, d'Ed. Poë. Dentu mettait en vente *les Hommes de lettres*, roman de Edmond et Jules de Goncourt.

A l'Opéra, les spectacles nouveaux étaient *Herculanum*, de F. David, et *Sacountalâ*, ballet en deux actes, de Th. Gautier, musique de M. Reyer, dansé

par Mme Ferraris. On y répétait *Pierre de Médicis* (1), opéra en quatre actes du prince Poniatowski. L'Opéra-Comique jouait *Yvonne*, de Limnander, compositeur belge médiocre et parfaitement oublié, en attendant la représentation du *Roman d'Elvire*, d'Al Dumas et de Leuven, musique de M. A. Thomas. Le Théâtre-Lyrique affichait la trentième d'*Orphée*, de Glück, chanté par Mme Viardot, et bientôt après *Philémon et Baucis*, de M. Gounod. Au Théâtre-Français, le *Duc Job*, de Léon Laya; au Gymnase, le *Père prodigue*, de M. Dumas fils; au Vaudeville, la *Pénélope normande*, de M. A. Karr. En février s'ouvrait, au boulevard des Italiens, une exposition au profit de la caisse de secours des artistes peintres, architectes et sculpteurs. Formée de tableaux de l'école moderne tirés du cabinet des amateurs, elle comprenait, outre des Meissonier, des Decamps, un Raffet, des œuvres de Diaz et de Rousseau, plusieurs Delacroix auxquels Th. Gautier et Paul de Saint-Victor consacrèrent des articles enthousiastes. Pour la production musicale, il faut citer, à la société des concerts, la première audition de la symphonie en *mi* bémol de F. David, et au concert des jeunes artistes dirigés par M. Pasdeloup (salle Herz), celle de la symphonie en *si* bémol de Schumann, dont le style semble à Fiorentino « *la clarté, la netteté, la simplicité mêmes* » en comparaison de la musique de Wagner. A la salle Pleyel, la société Armingaud,

(1) Représenté le 9 mars 1860.

Jacquard, Lalo et Dépret fit entendre, le 15 février, un quatuor de Schumann pour instruments à cordes.

Voici le programme du premier concert de Wagner, donné à 8 heures du soir au Théâtre-Italien et la physionomie de la salle (1) :

PREMIÈRE PARTIE

Ouverture du VAISSEAU-FANTÔME.

Marche et Chœur
Introduction du 3e acte et chœur des Pèlerins,
Ouverture
} de TANNHŒUSER.

SECONDE PARTIE

Prélude de TRISTAN ET YSEULT.

Introduction et marche des fiançailles (avec chœur)
Fête nuptiale et épithalame
} de LOHENGRIN.

Wagner avait sous sa direction un nombreux orchestre et 150 choristes, insuffisamment exercés d'ailleurs. — « Et les musiciens, s'écrie M. Champfleury, qui n'ont répété que trois fois ces œuvres nouvelles! Et les choristes, qui sont d'honnêtes Allemands amateurs qu'on a réunis à la hâte pour le concert! » D'après le même, « la salle du Théâtre-

(1) Il y a quelques lignes sans importance sur les concerts donnés par Wagner aux Italiens dans l'*Histoire du théâtre Ventadour*, par Octave Fouque. 1 vol. in-8°, Paris, 1881. Fischbacher.

Italien était comble, et chacun des morceaux exécutés a été accueilli avec un véritable enthousiasme. » Suivant le *Ménestrel* du 29 janvier et le feuilleton de Berlioz, la séance fut orageuse, les partisans et les détracteurs de Wagner discutant chaudement entre les morceaux et s'injuriant avec frénésie.

Fiorentino (*Constitutionnel* du 31 janvier) (1) se moqua assez plaisamment du public germanique venu aux Italiens pour fêter Wagner, des accoutrements inusités et des modes grotesques qui l'avaient choqué. « Des robes de satin jaune à corsage cramoisi ; des jupes bouffantes relevées d'une torsade d'or en guise de ceinture; des petits chapeaux amarante à bords retroussés, des touffes de rubans cerise entremêlées de verroterie et de coquillages; des panaches blancs plantés sur l'oreille; enfin, les coiffures et les toilettes de l'avenir. »

Il traçait de Wagner un portrait peu flatté. « Il a le front beau, noble, élevé; le bas du visage écrasé et vulgaire. On dirait que deux fées, l'une irritée, l'autre affectueuse et bonne, ont présidé à sa naissance. La fée de l'harmonie a caressé et embelli le front d'où devaient sortir tant de conceptions hardies et de pensées fortes; la fée de la mélodie, prévoyant le mal que lui ferait cet enfant, s'est assise sur sa figure et lui a aplati le nez. »

Louis Lacombe écrivait dans la *Revue Germani-*

(1) Cet article a été réimprimé dans le second volume de *Comédie et Comédiens* (recueil de feuilletons), de Fiorentino, 2 vol. in-18. Paris, 1866, M. Lévy.

que (1) : « Peu à peu, la salle se remplit de littérateurs, d'artistes, de gens du monde, les Allemands aidant. Enfin, Wagner parut et fut salué par des applaudissements réitérés ; c'était un tribut payé à son nom. Un pâle sourire effleura ses lèvres lorsqu'il se vit ainsi accueilli. Puis, saisissant le bâton de chef d'orchestre, il se disposa à conduire sa petite armée, sans pupitre devant lui, sans partition sous les yeux, par cœur en un mot. Et ce tour de force dura trois heures ; et pendant ces trois heures, il indiqua aux instrumentistes, aux choristes, les entrées, les rentrées, les nuances, avec une exactitude et une fidélité de mémoire inconcevables. » Suivant Gasperini (2) « ceux qui applaudissaient le plus bruyamment étaient ceux que le public parisien tient depuis longtemps en haute admiration : MM. Auber, Berlioz, Gounod, Gevaërt et Reyer ». — « Rossini se déclara admirateur de Wagner (3). » La critique se divisa en deux camps : Franck-Marie, Gasperini, Reyer, Saint-Valry, Léon Leroy pour Wagner, Azevedo, Fétis, Chadeuil (du *Siècle*) contre. Chez Scudo, l'hostilité prit les proportions de la rage (4). »

(1) La *Revue germanique,* consacrée exclusivement à la diffusion des œuvres allemandes et des nouvelles d'outre-Rhin, avait été fondée par Nefftzer et Ch. Dollfus.

(2) *Courrier du dimanche* du 29 janvier.

(3) Voir, à ce sujet, dans les *Souvenirs* de R. Wagner (trad. C. Benoît), la visite de Wagner à Rossini et l'entretien des deux compositeurs. Rossini me semble s'être moqué de son visiteur avec une bonhomie malicieuse et une spirituelle fausse modestie que son interlocuteur allemand eut la naïveté de prendre au sérieux.

(4) *Richard Wagner, l'homme et le musicien à propos de Rienzi,* par M. Ed. Drumont, Dentu, 1869.

Émile Perrin qui, peu de temps après, devait succéder à Alph. Royer comme directeur de l'Opéra, rédigeait alors la critique musicale dans la *Revue européenne*. Grâce à la vogue parisienne, disait-il, « ces trois concerts ou plutôt cet unique concert trois fois exécuté, a suffi pour populariser le nom de M. Wagner plus que ne l'auraient pu faire dix années de succès dans tous les royaumes, duchés, principautés et villes libres d'Allemagne ». Le *Figaro* lui-même inséra une chronique de M. Albert Wolff sympathique à Wagner.

Le programme reproduit plus haut était accompagné d'un commentaire imprimé qu'Azevedo tourna en ridicule dans son feuilleton de l'*Opinion nationale* (31 janvier 1860). Musique sans mélodie...., chaos..., harmonie détestable, tels sont les termes catégoriques de son appréciation. « L'orchestration, mauvaise en elle-même, produit une sonorité puissante, une sorte de fièvre acoustique..., un sonorisme sans idées qui fait souffrir sans compensation d'aucune sorte... » Cette audition pénible lui inspire « un redoublement d'amour pour les motifs de la Clef du Caveau, si francs, si bien coupés, si naturellement classiques dans leur allure un peu vulgaire. » Mêmes conclusions de la part de Paul d'Ivoi, au *Courrier de Paris*. Le 30 janvier, le *lundiste* déclare que « la musique de M. Wagner, dont il juge le talent un talent respectable et qui a besoin d'être discuté sérieusement, — lui a fait éprouver le lendemain un grand plaisir au *Matrimonio segreto* de

Cimarosa ». A propos du second concert, son opinion est qu'il préfère entendre *Orphée* au Théâtre-Lyrique.

La *Gazette musicale* du 29 janvier parle brièvement du premier concert de Wagner, en constate le succès et s'abstient de formuler une appréciation ; l'étude de Fétis, publiée par elle en 1852, ayant à ses yeux force de chose jugée, la valeur et l'infaillibilité d'un dogme. Dans le *Ménestrel*, M. Paul Bernard s'occupe longuement de la musique de Wagner. Voici ses principales critiques : — « Il abuse de la chanterelle et des sons aigus. Dans certains moments, sa musique est acide et porte sur les nerfs... Pour lui, l'orchestre est un jeu; il le manie avec toute l'autorité de la science et de l'expérience, avec une grande fougue et surtout avec le fanatisme d'un apôtre. Cependant, il trouve rarement des effets de timbres nouveaux... Ce qui fatigue aussi dans les œuvres de M. Wagner, c'est l'usage immodéré du chromatique et des modulations ascendantes: c'est l'absence presque complète de mélodie..... Mais il faut le dire et le répéter parce que cela est, M. Wagner est un grand musicien; seulement, sa tendance est déplorable. Cinquante ans dans cette voie, et la musique serait morte, car on aurait tué la mélodie, et la mélodie, c'est l'âme même de la musique. »

Au *Constitutionnel* (30 janvier) Fiorentino écrivait ceci : « L'ouverture du *Vaisseau-Fantôme* est une série d'accords stridents, de sifflements aigus, de grincements de cuivres enragés, sans aucune trêve,

aucun repos pour l'oreille. Si l'auteur a voulu peindre une tempête, il en a du moins rendu l'effet le plus pénible ; cela donne le mal de mer. » Il accorde des éloges au prélude de *Lohengrin* et au *Chant des noces*, à la marche, au chœur des pèlerins et à la fin de l'ouverture de *Tannhœuser*. L'introduction du 3e acte lui a fait mal à la tête et lui inspire une tendresse rétrospective pour le *Matrimonio segreto*.

En résumé, « M. Wagner est un musicien d'un très grand mérite, doué de facultés extraordinaires. Il y a dans ses compositions des traits nouveaux et inattendus, des effets de sonorité éclatante et superbe, d'ingénieux et de charmants détails, quelquefois, mais rarement, des phrases mélodiques d'une douceur extrême et d'une merveilleuse beauté, mais alors, croyant s'être trompé, il se lance à corps perdu dans le vague et dans l'obscur, dans l'insensé et dans l'impossible. »

Dans le *Moniteur*, Fiorentino (sous la signature : A. de Rovray) publia un article assez banal où revient l'éternelle plaisanterie sur la *musique de l'avenir*. Cependant, il s'efforça de montrer une certaine impartialité. — « L'ouverture du *Vaisseau-Fantôme* n'a pas été comprise..., l'*Entrée solennelle des conviés au Wartburg* a fait grand plaisir. » Le *Pèlerinage de Tannhœuser* (introduction du 3e acte) a le tort « d'être d'une interminable longueur. Le *Chœur des Pèlerins* a été écorché d'une façon cruelle. La moitié des choristes chantait faux, l'autre ne chantait pas juste. Nous engageons M. Wagner à donner une

nouvelle édition de son chœur en supprimant la longue et pénible symphonie qui le précède. » Le prélude de *Tristan et Yseult* « n'a produit aucun effet », mais il en est autrement de celui de *Lohengrin*, auquel Fiorentino décerne de grands éloges. « Le *Réveil du Matin* et la *Marche des Fiançailles*, autres fragments de *Lohengrin*, malgré des beautés réelles, n'ont pu ni réveiller, ni réchauffer le public. Mais la musique de noces à épithalame (je transcris le texte tel que le donne le livret, il est d'un français douteux), cette musique nuptiale et cet épithalame ont été salués d'applaudissements chaleureux et prolongés... En somme, ajoute-t-il pour conclure, la soirée a été laborieuse, l'exécution inégale », et il constate l'impartialité et l'attitude courtoise du public. — Paul de Saint-Victor, l'un des plus hostiles au *Tannhœuser*, en 1861, ne daigna pas dire un mot des concerts de Wagner, et quelques jours après, dans la *Presse*, on le vit couvrir de fleurs le pianiste Hans de Bülow qui, dans son concert du 12 février, exécuta une fantaisie sur des motifs de *Tannhœuser* (1).

Scudo se montra plus que sévère pour Wagner. Voici quelques-unes de ses appréciations : — « L'ouverture du *Vaisseau-fantôme*, c'est le chaos peignant le chaos d'où il ne surgit que quelques bouffées

(1) Aux deux concerts qu'il donna à Paris en 1860, M. Hans de Bülow exécuta une transcription de la marche de *Tannhœuser* qui fut chaque fois redemandée. Voir la brochure de Ernest Fillonneau, citée plus loin.

d'accord exhalés par les trompettes dont l'auteur fait grand abus dans toutes ses compositions. » Sur l'introduction (*Réveil du matin*) : « Après cette opposition grossière (entre les cordes et les instruments de cuivre) familière à M. Wagner, creuse antithèse qui dispense d'avoir une idée, on ne perçoit plus qu'une confusion de sonorités étranges, d'accords péniblement cherchés, qu'un gaspillage de couleurs sans un dessin qui les supporte et oriente l'oreille éperdue et l'on assiste à un immense effort de la volonté dépourvue de grâce et qui n'aboutit qu'au néant. » Le prélude de *Tristan et Yseult* « est un entassement de sons discordants. » Celui de *Lohengrin*, « des sonorités étranges, des harmonies curieuses qui ne se tiennent pas ensemble et qui n'aboutissent à aucune idée saisissable. On dirait d'un organiste essayant un nouvel instrument et promenant au hasard ses doigts sur le clavier pour faire valoir l'éclat des différents jeux. »

Scudo se déclare satisfait de la marche de *Tannhœuser* et appelle « une conception de maître toute cette scène du 3me acte de *Lohengrin* (la marche nuptiale). La *marche des fiançailles* avec chœur est grandiose, d'une large et belle composition, bien que l'idée principale sur laquelle est bâtie la marche appartienne à Mendelssohn. »

Un annaliste musical, l'auteur des *Concerts de Paris en* 1860, Ernest Fillonneau, rappela les trois auditions d'œuvres de Wagner au Théâtre-Italien, et à ce propos, ne manqua pas d'accuser Wagner de

tuer la mélodie et réprouva cette ambition ridicule de vouloir tout exprimer au moyen de la musique, dont se sont si spirituellement moqués les auteurs du *Carnaval des Revues*. Le commentaire imprimé des concerts donnés aux Italiens condamne à lui seul la musique de Wagner, puisque cette musique ne peut se passer d'un programme explicatif. Quand l'artiste oublie sa théorie, concède Fillonneau, il est capable de composer de fort belles choses, telles que la marche de *Tannhœuser*, la marche et une romance de *Lohengrin* (il confond avec la romance de l'Étoile, chantée au second et au troisième concerts par Jules Lefort). Mais que les musiciens du passé ne redoutent pas trop la concurrence de Wagner! « Ses fidèles en Allemagne sont dispersés dans deux ou trois villes; il ne se fait chaque jour qu'un petit nombre de conversions; en Angleterre, il a pour adeptes *deux* Allemands. »

J'ai eu la curiosité de rechercher la parodie dans laquelle les auteurs du *Carnaval des Revues* (1), Eug Grangé et M. Ph. Gille, se sont, suivant le goût de Fillonneau, si spirituellement moqués de Wagner.

C'est au sixième tableau de cette pièce d'actualité qu'avait lieu l'entrée du compositeur de l'avenir aux Champs-Élysées, où il tombait, en s'annonçant à grand fracas, dans un groupe de musiciens du passé, Gluck et Grétry, Mozart et Weber. Grétry, s'adres-

(1) Pièce en 2 actes et 9 tableaux, musique d'Offenbach. Jouée aux Bouffes-Parisiens le 10 février 1860.

sant poliment au nouveau venu : — Pourriez-vous me faire entendre un morceau de votre composition?

Le compositeur. — J'en ai toujours sur moi... (il donne la partition au chef d'orchestre). *La marche des fiançailles!* (L'orchestre exécute une symphonie baroque, l'auteur annonce les motifs) : La demande en mariage..., départ pour la mairie..., adieux de la mère... (rentrée de trompette). A cheval, messieurs, à cheval!...

Grétry. — Ah! çà, mais on dirait l'enterrement de Bastien, c'est l'air des *Bottes de Bastien!*

A la fin de la symphonie, le compositeur de l'avenir, brisé d'émotion, tombe par-dessus le trou du souffleur, dans les bras du chef d'orchestre.

Je ne sais rien de plus lugubre que la lecture d'une vieille revue!

*
* *

Laissons de côté les détracteurs de Wagner qui, d'ailleurs, s'accordent avec les juges impartiaux, pour proclamer son succès, et passons à des appréciations plus bienveillantes.

Dans le *Courrier du dimanche* du 22 janvier 1860, Gasperini écrit un article enthousiaste sur Wagner. Il parle de ses tentatives de réforme de l'opéra en les dénaturant quelque peu, afin de ne pas effaroucher ses lecteurs. « Ainsi, les voix et l'orchestre, la poésie et la musique, les accessoires et les décors, tout s'enchaîne, se soutient, se corrobore; tout concourt pour sa part à l'effet général, tout se sacrifie

pour cette beauté, cette unité de l'œuvre qui, à son tour, dispensera à chacune des parties cette plénitude de vie qui est en elle. » Il donne le compte rendu du premier concert le 29 janvier et, le 12 février, analyse avec soin chaque morceau du programme. Il formule une opinion favorable, — chose rare, sur le prélude de *Tristan et Yseult* et, à ce sujet, développe en une longue paraphrase une opposition d'idées qui n'est peut-être pas celle que le compositeur a eue en vue.

Le rédacteur musical de la *Revue européenne* (1), Emile Perrin, rend compte des concerts de Wagner en termes très élogieux. « Cette musique s'adresse aux sentiments les plus élevés, elle agit puissamment sur l'imagination, elle est facilement perçue par l'intelligence : elle va droit au cœur de la foule. Telle elle a été comprise en Allemagne, telle nous l'avons, du premier jour, admise parmi nous. Avec son admirable instinct de justice, notre public n'a voulu voir en M. R. Wagner que l'artiste et ne l'a considéré qu'au point de vue du compositeur. Les tendances, les théories, le système de M. Wagner, peu lui importait... » Il défend très nettement le maître allemand du reproche de *manquer de mélodie*. « Le plan de chaque morceau, savamment disposé, est suivi avec précision. La phrase mélodique se dégage avec clarté. Franchement posée, elle est traitée avec une habileté extrême et une ténacité que

(1) Numéro du 15 février 1860.

l'on peut parfois traiter d'excessive. Non, il est impossible à tout esprit sincère que n'aveugle point la passion et le parti pris de méconnaître dans la musique de Wagner, je ne dirai pas l'existence, mais l'abondance de la mélodie. »

Une des plus importantes études consacrées au talent et aux œuvres de R. Wagner fut la chronique musicale donnée à la *Revue germanique* (1) par un écrivain compétent, un musicien sérieux, Louis Lacombe, mort il y a deux ans. Cette étude commence par une biographie très nette et très courte Le critique compare ensuite les théories de Wagner à celles que Gluck exposa dans la dédicace italienne d'*Alceste*, il analyse la *Communication à mes amis* publiée en 1852. La théorie des personnages-types, dit-il, se retrouve en germe dans *Don Juan*, *Robert le Diable* et *les Huguenots*. Puis il raconte qu'il eut l'occasion de voir Wagner à Zurich et de lire la partition de *Tannhœuser*. Il fait ainsi le portrait du maître allemand : — « Son superbe front était éclairé par un regard plein de vivacité, d'éclat, de chaleur communicative. Il y avait dans toute sa personne quelque chose d'animé, d'ouvert, de puissant, de spirituel qui nous charma et nous nous rappelons encore, après dix longues années, l'impression que produisit sur nous son œil intelligent où semblait s'être logé un rayon de soleil. » Sur *Lohengrin* qu'il vit ensuite à Leipsig et sur *Tannhœuser*, il for-

(1) Numéro de février 1860.

mule un même jugement. — « De la hardiesse, du coloris, de la vigueur, de l'originalité, de la profondeur, une instrumentation sonore, splendide, de magnifiques effets d'orchestration, des chants rayonnants, une déclamation vraie, le pouvoir de séduire et d'entraîner, voilà ce que nous écrivons sur le beau côté de la médaille. On trouvera au revers l'indécision du dessin mélodique, une vague profusion dans les idées musicales plus préoccupées de rendre fidèlement la parole que de s'enchaîner logiquement entre elles; l'abus de la sonorité, du *trémo'o*, l'extrême fréquence des retours thématiques, la monotonie qui en résulte et les changements de tonalité survenant çà et là trop brusquement en raison de modulations enharmoniques non cherchées, mais acceptées un peu à la légère. » Il analyse enfin les fragments inscrits au programme du Théâtre-Italien, leur décerne de nombreux éloges et reproduit le commentaire de Wagner pour le prélude de *Lohengrin*. Tout en admirant ce morceau, il souhaiterait que « ce bel *adagio* eût une expression moins féerique et plus religieuse. »

Em. Perrin donna à cette page symphonique des louanges enthousiastes : — « Quel admirable morceau que l'introduction instrumentale du *Saint-Graal*!...Qu'elle est heureuse, cette phrase mélodique qui semble venir, comme un chœur céleste, des profondeurs de l'infini, s'approche, grandit, éclate en gerbe lumineuse, puis s'éloigne, s'éteint et se perd, laissant dans l'air l'invisible sillage d'un murmure

qu'on écoute encore lorsqu'on ne l'entend plus! »

M. Champfleury exprima ainsi son admiration pour le prélude de *Lohengrin :* — « Le fragment de Saint-Graal est un de ceux qui m'ont le plus frappé par son mysticisme religieux et le frémissement de chanterelle des violons à la fois doux, clair et transparent comme du cristal. L'orchestre s'anime peu à peu et arrive à une sorte d'apothéose rayonnant qui transporte l'auditeur dans des mondes inconnus. »

A propos de ce prélude, il est curieux de comparer, comme le fait Baudelaire, les deux interprétations de ce morceau par Wagner lui-même et par Liszt (1) avec celle que suggère à l'auteur des *Paradis artificiels* sa propre imagination de poète : — « — Je me souviens que, dès les premières mesures, je subis une de ces impressions heureuses que presque tous les hommes imaginatifs ont connues par le rêve, dans le sommeil. Je me sentis délivré *des liens de la pesanteur* et je retrouvai le souvenir de l'extraordinaire *volupté* qui circule dans les *lieux hauts*. Notons en passant que je ne connaissais pas le programme cité tout à l'heure. Ensuite, je me peignis involontairement l'état délicieux d'un homme en proie à une grande rêverie, dans une solitude absolue, mais une solitude avec un *immense horizon* et une *large lumière diffuse* ; *l'immensité* sans autre décor qu'elle-même. Bientôt j'éprouvai la sensation d'une *clarté* plus vive, d'une *intensité*

(1) *Tannhœuser et Lohengrin*, 1 vol., Leipsig, 1851.

de lumière croissant avec une telle rapidité que les nuances fournies par le dictionnaire ne suffiraient pas à exprimer ce *surcroît toujours renaissant d'ardeur et de blancheur*. Alors, je conçus pleinement l'idée d'une âme se mouvant dans un milieu lumineux, d'une extase *faite de volupté et de connaissance* et planant au-dessus et bien loin du monde naturel (1). »

M. Champfleury, l'un des partisans les plus chaleureux du compositeur si discuté, lui avait dit avant ses concerts du Théâtre-Italien : — « Si vous triomphez du premier coup, je me tais, vous n'avez pas besoin de moi. Si vous êtes attaqué, je mets ma plume à votre service. » Il jugea sans doute nécessaire d'entrer dans la mêlée, puisqu'il fit paraître une brochure sur Wagner, qui, traduite en allemand, fut aussitôt publiée à Leipsig, par l'éditeur Schubert. (*Richard Wagner in Paris*, von Champfleury, 1860).

Cette brochure (2) comprend une série de propositions sans lien entre elles. L'auteur déclare par exemple, sans doute pour rassurer ses lecteurs, que la musique de Wagner n'est pas de la *musique imitative*.

« Si Wagner se rattache à la grande école de Mozart et de Beethoven, c'est par la simplicité de l'orchestration. Le bruit qui a égaré tant de compo-

(1) *Richard Wagner et Tannhæuser*, extrait de la *Revue européenne*, plaquette in-12, Dentu, 1861.

(2) *Richard Wagner*, par Champfleury, plaquette in-8°, Bourdilliat, 1860.

siteurs à la recherche d'effets nouveaux est heureusement exilé de son œuvre. Wagner a trouvé le grand, l'éloquent, le passionné, l'imposant, avec peu de moyens; son orchestration, large et pénétrante, remplit la salle. L'attention n'est distraite par aucun instrument; ils sont tous harmonieusement fondus en un seul. »

Et voici les impressions que font naître en lui les morceaux entendus : — « Je ne connais ni le sujet de ses opéras, ni la splendide étoffe qui les recouvre. Je n'ai vu que des morceaux de cette étoffe. Il me semble qu'un fragment de tapisserie du moyen âge me tombe tout à coup sous les yeux. Des têtes de chevaliers, dessinées à l'aiguille à grands traits, apparaissent: un varlet coupé à mi-corps tient un faucon sur le poing. Dans un coin de la tapisserie est écrit en lettres gothiques : *Amadis de Gaule.*

« Toute une époque se déroule : les gestes de Charlemagne, les chevaliers de la Table-Ronde, les douze preux, des personnages vaillants, plus grands que nature, avec des Durandal formidables et des casques de géants. »

L'exil de l'artiste lui paraît de nature à émouvoir ses lecteurs; il le compare à la surdité qui frappa Beethoven, à la cécité dont fut atteint Goya. — « Proscrit d'Allemagne à la suite d'événements politiques, il y a plus de dix ans qu'on joue ses opéras et qu'il ne peut les voir ni les entendre.

« Les murmures d'une salle attentive, les frémisse-

nents électriques qui parcourent tout un public, jusqu'à son glacial silence quand le compositeur s'est égaré, tous ces renseignements qui servent de jalons à une œuvre nouvelle étaient perdus pour Wagner. »

Berlioz qui avait eu avec Wagner des relations anciennes à Paris, à Dresde et à Londres (1), Berlioz que nous avons vu dans le salon de la rue Newton aux réceptions du mercredi, Berlioz connu pour avoir toujours préconisé le retour du drame lyrique à la conception de Gluck, était considéré dans le monde artistique un peu comme un disciple de Wagner. On s'attendait à le voir prendre fait et cause pour le musicien réformateur ; mais on oubliait que Berlioz, auteur d'un ouvrage en six actes intitulé : *les Troyens,* ne pouvait se montrer impartial à l'égard d'un rival qui, bientôt, allait devenir son plus redoutable concurrent à l'Opéra. Aussi enrageait-il de l'affectation de ses confrères à l'enrôler malgré lui parmi les apôtres de la *musique de*

(1) R. Wagner ayant été engagé, à la place de M. Costa, pour diriger pendant la *saison* 1855 les concerts de la *Philharmonic Society*, demeura à Londres cette année-là, du mois de mai au mois de juillet. Il se trouva par suite en rapport avec Berlioz qui dirigeait la *New-Philarmonic* et fit exécuter par cette Société (juin 1855) des fragments de *Roméo et Juliette*. Celui-ci, presque en même temps que Wagner, quitta Londres pour venir à Paris remplir ses fonctions de membre du jury de l'Exposition universelle.

Les relations entre les deux musiciens furent évidemment amicales, à en juger par les termes flatteurs de la lettre à Richard Wagner, du 10 septembre 1855 (*Correspondance inédite* de Berlioz). Berlioz annonce à l'auteur des *Niebelungen* l'envoi de plusieurs de ses partitions. « Si vous pouviez me faire parvenir le *Tannhœuser*, vous me feriez bien plaisir. »

l'avenir. Il ne put se tenir de s'en expliquer avec vivacité dans son feuilleton des *Débats* du 9 février 1860.

Il commence par analyser en musicien les divers morceaux exécutés aux trois concerts (1). Son jugement sur l'ouverture du *Vaisseau-fantôme*, est conforme à l'opinion qu'il exprime sur cet opéra dans ses *Mémoires*. — « La marche et chœur du *Tannhœuser* est d'un éclat et d'une pompe superbes qu'augmente encore la sonorité spéciale du ton de *si* naturel majeur. On est bien sûr, sans voir la représentation de cette scène, qu'une telle musique accompagne les mouvements d'hommes vaillants et forts et couverts de brillantes armures. »

Après avoir donné l'analyse technique du prélude de *Lohengrin*, il ajoute : « Ce beau morceau ne contient aucune espèce de duretés. C'est suave, harmonieux autant que grand, fort et retentissant. Pour moi, c'est un chef-d'œuvre. » D'après lui, « les premières mesures du *chœur des fiançailles* rappellent un pauvre morceau des *Deux nuits* de Boïeldieu : *La belle nuit, la belle fête !* introduit dans les vaudevilles et que tout le monde connaît à Paris.

« La grande marche en *sol*, qui ouvre le troisième acte, a produit à Paris, comme en Allemagne, une véritable commotion, malgré le vague de la pensée

(1) Le programme des autres concerts (1er et 8 février 1860) était conforme à celui du premier. On intercala seulement dans le second la romance de *Tannhœuser*, qui fut chantée par le baryton Jules Lefort.

u commencement et l'indécision froide du passage pisodique du milieu... Une phrase de quatre meures, répétées deux fois en montant d'une tierce, onstitue la véhémente période *à laquelle on ne trouerait peut-être rien en musique qui pût lui être comaré pour l'emportement grandiose, la force et l'éclat*, t qui, lancée par les instruments de cuivre à l'unison, fait des accents forts (*ut, mi, sol*) qui commenent les trois phrases, autant de coups de canon qui branlent la poitrine de l'auditeur. »

Il analyse enfin le prélude de *Tristan et Yseult*, nais il déclare qu'il ne l'a pas compris. — « J'ai lu t relu cette page étrange ; je l'ai écoutée avec l'atention la plus profonde et un vif désir d'en décourir le sens : eh bien, il faut l'avouer, je n'ai pas ncore la moindre idée de ce que l'auteur a voulu aire. »

Le critique passe ensuite à l'examen des théories le R. Wagner et il enferme son rival dans ce diemme (1) : — « Si *l'école de l'avenir* dit telle et telle hose, — et il lui prête ses propres vues, — j'en uis ! — Si elle dit ceci et cela, — et il lui fait débier toute sorte de propositions absurdes et subverives, — je n'en suis pas. Je lève la main et je le ure : *non credo !* »

Ce manifeste était rédigé dans une forme trop

(1) L'article de Berlioz a été réimprimé dans son volume : *A ravers chants*, Paris, 1862. C'est pourquoi je me suis abstenu de iter le passage sur l'*École de l'avenir*, passage reproduit d'aileurs dans le *Richard Wagner* de A. de Gasperini et dans beauoup d'autres écrits relatifs à Wagner.

acerbe pour ne pas irriter l'orgueil de Wagner. Cependant, si, à partir de ce moment, le musicien étranger dut se croire fondé à compter Berlioz au nombre de ses ennemis, il sut d'abord contenir ses sentiments et répondit à cette déclaration de rupture par une lettre très simple et très digne qui fut insérée dans les *Débats* du 22 février. Nous ne pouvons citer ici que quelques passages de cette lettre. On la trouvera d'ailleurs reproduite en entier dans l'appendice.

« Apprenez donc, mon cher Berlioz, que l'inventeur de la *musique de l'avenir*, ce n'est pas moi, mais bien M. Bischoff, professeur à Cologne. L'occasion qui donna le jour à cette creuse expression fut la publication faite par moi il y a une dizaine d'années d'un livre sous ce titre : *l'Œuvre d'art de l'avenir.* »

Wagner expose le sujet de cet ouvrage et développe ses théories sur le drame musical avec plus de clarté, de netteté et de concision surtout que dans la lettre à F. Villot, qui servit de préface à la publication des *quatre poèmes d'opéras.* — « Jugez d'après cela ce que j'ai dû éprouver, mon cher Berlioz, en voyant, au bout de dix ans, que, non pas des gens légers et superficiels, non pas des marchands de *concetti*, des faiseurs de mots, des *bravi* littéraires, mais un homme sérieux, un artiste éminent, un critique intelligent, instruit et honnête tel que vous, plus que cela, un ami, avait pu se méprendre sur la portée de mes idées, à tel point qu'il

n'a pas craint d'envelopper mon œuvre de cette ridicule papillote : *musique de l'avenir.* »

Je ne pense pas, en toute sincérité, qu'il soit juste de soutenir, comme le fait M. Paul Lindau, que , dans cette lettre de Wagner, « chaque ligne respirait la plus grande admiration de lui-même. C'était un *oratio pro domo* sans pareille. Victor Hugo et Lamartine qui ont certainement travaillé cette matière, n'avaient jamais su porter si haut la présomption de soi-même. » Ce qui indigne si fort M. Lindau (1), c'est le passage suivant : — « Depuis vingt ans, je me trouve dans l'impossibilité de jouir de l'interprétation de mes propres œuvres et je suis las d'être le seul Allemand qui n'ait point encore entendu une exécution de *Lohengrin.* »

Cette lettre se termine par un appel conciliant à la bienveillance de Berlioz auquel, en échange, il souhaite la prompte représentation de ses *Troyens.* Aux doléances de Wagner, Berlioz répondit : — « Mon sort est encore pire, car moi, je suis le seul Français qui aie entendu mon œuvre. »

Pauvre Berlioz ! A quoi servirent tous ses efforts tendant à séparer sa cause de celle de Wagner, puisque son ennemi juré, Scudo, se refusa obstinément à lui savoir gré de ce divorce artistique ? Voici, en effet, ce qu'il écrivait dans sa chronique

(1 *Richard Wagner*, par M. P. Lindau, 1 vol. in-18, orné d'un portrait, Hinrichsen. 1885. — Comme nous le verrons plus loin, la correspondance de M. Lindau sur *Tannhœuser* n'a pas été écrite sans un certain parti pris, très explicable d'ailleurs.

du 1er mars, à la *Revue des Deux-Mondes*, après avoir discuté la musique de Wagner et rappelé l'éclatante rupture qui résulta du manifeste de Berlioz :

« Au fond, M. Wagner et M. Berlioz sont de la même famille ; ce sont deux frères ennemis, deux enfants terribles de la vieillesse de Beethoven qui serait bien étonné s'il pouvait voir ces deux merles blancs sortis de sa dernière couvée. M. Berlioz a un peu plus d'imagination et, en sa qualité de Français, plus de clarté que le compositeur allemand ; mais M. Wagner, *qui a pris à M. Berlioz beaucoup de détails d'instrumentation, est un bien autre musicien que l'auteur de la Symphonie fantastique et de l'Enfance du Christ* (1). »

La brochure de M. Champfleury qui avait paru immédiatement après le premier concert du Théâtre-Italien fut réimprimée l'année suivante dans l'ouvrage du même auteur intitulé : *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui (Balzac, Gérard de Nerval, Wagner et Courbet)*, augmentée de quelques pages où était relatée la réponse de Wagner aux critiques de Berlioz. Cette allusion rétrospective était suivie d'une attaque directe à l'opposition pédante de Bischoff, de Fétis et de Scudo.

Si le succès des concerts donnés au Théâtre-Ita-

(1) Cette dernière perfidie de Scudo dut porter à son comble l'irritation de Berlioz. Aussi écrit-il, avec soulagement, le 28 octobre 1864, à son ami Humbert Ferrand : — « Vous savez que notre bon Scudo, mon insulteur de la *Revue des Deux-Mondes*, est mort, mort fou furieux. Sa folie, à mon avis, était manifeste depuis plus de quinze ans. La mort a du bon, beaucoup de bon ; il ne faut pas médire d'elle. »

lien, reconnu par toute la presse, demeure incontestable, le résultat pécuniaire fut médiocre, car il en résulta pour Wagner une perte de plus de 10,000 francs. Les deux auditions qu'il organisa ensuite à Bruxelles, au théâtre de la Monnaie, furent loin de combler le déficit. Il revint donc à Paris, en proie à des soucis de toute sorte. Un procès avec le propriétaire de l'hôtel de la rue Newton l'obligea à déménager et à s'installer beaucoup plus modestement dans un appartement de la rue d'Aumale.

Malgré le zèle de ses prosélytes, malgré le retentissement donné à ses concerts par la presse française, Wagner, bientôt convaincu, dès les premiers temps, de l'impossibilité matérielle de réunir à Paris une troupe de chanteurs et de choristes allemands pour y exécuter ses œuvres telles qu'elles avaient été écrites, s'efforçait vainement de conquérir les bonnes grâces des directeurs de théâtre. Nous avons vu son échec auprès de M. Carvalho, Alph. Royer, directeur de l'Opéra, n'était pas beaucoup plus disposé à recevoir *Tannhœuser*. Il pouvait opposer à l'auteur, et les *Troyens* de Berlioz dont les musiciens prônaient le mérite, et la *Reine de Saba*, commandée à M. Gounod, et bien d'autres ouvrages de moindre valeur. Exceptionnellement nerveux et irritable, tous les tracas de cette existence de lutte et d'action, exaspéraient l'artiste, au sortir de cette crise intellectuelle, de cette torpeur morale dont il parle dans sa lettre à F. Villot et où l'avaient plongé les découragements de l'exil, le commerce assidu

des œuvres de Schopenhauer et la philosophie du *nirvanâ* bouddhique. On comprend dès lors l'abattement dans lequel il est tombé lorsqu'il écrit à Gasperini : « J'étais [illegible] point de me décider à disparaître devant le monde. [illegible] me retient c'est mon seul devoir envers ma pauvre femme dont la vie est donnée entre mes mains (*sic*). Quant au genre humain, croyez-moi, il n'a pas besoin des sacrifices de la sorte de celui que je fais en supportant la vie (1). »

Ses déboires trouvèrent cependant une certaine compensation dans l'offre d'avantages immédiats (2) très considérables à lui faite par le directeur des théâtres impériaux russes, « s'il voulait abandonner l'exécution du *Tannhœuser* à Paris et aller, au mois de septembre à Pétersbourg monter cet opéra pour l'hiver. » D'autre part, au mois d'août 1860, Wagner était amnistié par le roi de Saxe de sa participation à l'insurrection de 1848.

II

Représentation de *Tannhœuser* à l'Opéra (13 mars 1861)

Tous les efforts de Wagner tendaient alors à faire représenter *Tannhœuser* à Paris. Pourquoi cet

(1) Lettre autographe du 4 juin 1860, jointe au volume de Gasperini, la *Nouvelle Allemagne musicale*.
(2) Voir lettre citée.

ouvrage plutôt que *Lohengrin ?* Sans doute parce que, de tous ses opéras, c'était celui dont les Parisiens avaient le plus entendu parler. Nous avons vu que, dès 1849, Liszt avait publié un compte rendu du poème dans le *Journal des Débats*. Les touristes de Bade avaient pu le voir jouer sur les petites scènes allemandes; les journalistes présents, dans l'été de 1857, à la représentation de Wiesbaden, l'avaient analysé longuement. On connaissait l'ouverture avant les auditions du Théâtre-Italien, pour l'avoir entendue à la Société Sainte-Cécile ou au concert de Paris. Le style musical de cette œuvre ne s'écartant pas notablement des formes consacrées de l'opéra français, Wagner pouvait croire qu'elle serait favorablement accueillie (1). Il comptait sans le caractère mythique du sujet dont la donnée parut puérile et ridicule aux Parisiens, et sans la légende de la *musique de l'avenir* qu'il avait essayé de combattre dans sa réponse à Berlioz et que toute la presse devait ressusciter après la publication de la lettre à F. Villot. Ces deux causes ont largement contribué à l'insuccès de *Tannhœuser* et les amis français du maître ont été bien mal inspirés à ne pas lui conseiller de jouer la partie sur *Lohengrin*, œuvre très supérieure à *Tannhœuser* comme intérêt musical et dramatique et dont la donnée plus mouvementée et

(1) Déjà, dans sa relation des fêtes de Weimar en 1850, Gérard de Nerval écrivait : « Ce dernier opéra (*Tannhœuser*) a paru un essai moins heureux de l'idée qu'il poursuit de l'alliance intime de la poésie et de la musique. »

plus humaine, malgré son caractère légendaire, aurait ému davantage un public français. Le rôle d'Elsa, par exemple, bien plus développé et autrement pathétique que celui d'Elisabeth, confié à une chanteuse comme Marie Sax, aurait enlevé tous les suffrages.

Quoi qu'il en soit, Wagner s'était arrêté à ce malheureux choix de *Tannhœuser*. M. Léon Leroy (1), l'un des plus anciens admirateurs du maître allemand, avec Gasperini, ayant été faire visite à l'artiste, dès son arrivée à Paris, celui-ci le pria aussitôt de lui trouver un traducteur pour *Tannhœuser*. M. L. Leroy pensa à Roger, l'ancien ténor de l'Opéra, qui vivait retiré au château de Villiers-sur-Marne. Wagner et l i s'étant rendus à Villiers, le maître se mit au piano et le chanteur déchiffra la partition de *Tannhœuser*, avec une sûreté qui enthousiasmait l'auteur. Mais Roger n'ayant pu s'occuper de ce travail, l'adaptation du livret avait été confiée à Edmond Roche, dont nous avons déjà parlé. Rendons ici la parole à M. Sardou.

« La traduction du *Tannhœuser* prit à Roche une année entière du travail le plus assidu, le plus exténuant; il y prodigua ses jours et ses nuits. Il faut l'avoir entendu raconter tout ce que lui faisait souffrir l'exigence de ce *terrible homme*, comme il l'appelait. Le dimanche, jour de repos à la douane, était naturellement celui que Wagner accaparait

(1) Voir l'article de M. Léon Leroy dans *Bayreuther Festspielblætter in Wort und Bild*, Munich, 1884.

pour sa traduction. — Quel congé pour le pauvre Roche ! — « A sept heures, me disait-il, nous étions à la besogne, et ainsi jusqu'à midi, sans répit, sans repos : moi, courbé, écrivant, raturant et cherchant la fameuse syllabe qui devait correspondre à la fameuse note, sans cesser néanmoins d'avoir le sens commun ; lui debout, allant, venant, l'œil ardent, le geste furieux, tapant sur son piano au passage, chantant, criant, et me disant toujours : *Allez, allez !* — A midi, une heure quelquefois, et souvent deux heures, épuisé, mourant de faim, je laissais tomber ma plume et me sentais sur le point de m'évanouir. — « Qu'avez-vous ? me disait Wagner, tout surpris. » — « Hélas ! j'ai faim... » — « Oh ! c'est juste, je n'y songeais pas. Eh bien, mangeons un morceau, vite, et continuons. » — On mangeait donc un morceau, vite, et le soir venait et nous surprenait encore, moi anéanti, abruti, la tête en feu, la fièvre aux tempes, à moitié fou de cette poursuite insensée à la recherche des syllabes les plus baroques, et lui, toujours debout, aussi frais qu'à la première heure, allant, venant, tapotant son infernal piano et finissant par m'épouvanter de cette grande ombre crochue qui dansait autour de moi aux reflets fantastiques de la lampe, et qui me criait, comme un personnage d'Hoffmann : — « *Allez toujours, allez !* » en me cornant aux oreilles des mots cabalistiques et des notes de l'autre monde. »

A Paris, Wagner avait pour protecteurs tous les membres influents de la colonie allemande, et parti-

culièrement le baron Erlanger. Le ministre d'Etat, comte Walewski, à cause de lui, était sans cesse tiraillé entre sa femme, tout à fait hostile à Wagner et la princesse de Metternich qui plaidait la cause du compositeur avec une constance passionnée. A ce propos, Mme Adam reproche à Wagner comme un crime (1), ayant été reçu dans le salon de Mme d'Agoult (Daniel Stern), fréquenté par des artistes, des hommes politiques républicains, salon d'opposition libérale, d'avoir recherché ensuite la protection de Mme de Metternich et d'avoir été, grâce à elle, protégé par l'empereur. Le mot de *trahison* est très déplacé dans la circonstance. Est-il bien surprenant qu'un musicien étranger, très discuté en France, ait eu recours à l'appui naturel qui s'offrait à lui, celui de ses compatriotes ? Quand on ouvre ses salons aux artistes, on ne leur demande pas, en général, de profession de foi politique, surtout à un artiste étranger.

On a toujours attribué à l'intervention de la princesse de Metternich la mise à l'étude de *Tannhœuser*, imposée à Alphonse Royer par un ordre impérial. La brochure de M. Drumont donne une autre explication. C'est le maréchal Magnan qui aurait gagné cette victoire. « Wagner avait remarqué l'assiduité et l'attention du maréchal Magnan à ses concerts. » Il lui demanda audience

(1) Lettre du 13 janvier 1886, adressée au *Figaro* et publiée le 15.

et trouva chez lui un accueil des plus sympathiques. — « Monsieur, lui dit Magnan en le quittant, je suis un soldat et non un dilettante, mais votre musique m'a passionné et ému. J'aurai l'honneur de voir l'Empereur ce soir et je vous donne ma parole de lui parler de vous. » La parole fut tenue et, quand, « quelques jours après, Wagner revint au ministère, les domestiques, les employés, le comte Baciocchi, tout le monde était devenu wagnérien (1). » D'autre part, M. P. Lindau, dans sa correspondance de mars 1861 sur le *Tannhœuser*, rapporte que la princesse de Metternich, à un bal des Tuileries, réussit à intéresser l'Empereur aux tribulations de son musicien favori et à obtenir pour lui la promesse formelle d'un tour de faveur. Par une étrange destinée, il était réservé à ce révolutionnaire d'être protégé, grâce au caprice d'une grande dame, par l'auteur du coup d'Etat de 1851, au génie mélodique le plus ardu d'être patronné par un souverain absolument rebelle à la musique !

Le directeur de l'Opéra ayant reçu du ministre l'ordre de mettre immédiatement à l'étude la partition de *Tannhœuser*, les répétitions commencèrent le 24 septembre 1860. Alphonse Royer avait mission de ne rien refuser à l'auteur. Le musicien ne voulut confier qu'au ténor allemand Niemann, le rôle de Tannhœuser, on engagea Niemann en payant son dédit. Il avait remarqué au Théâtre-Italien le baryton

(1) *Richard Wagner, l'homme et le musicien, à propos de Rienzi*, Dentu, 1869.

Morelli, Morelli entra à l'Opéra pour jouer celui de Wolfram ; Mme Tedesco lui parut seule digne d'incarner la blonde Vénus. Quant à Marie Sax, elle obtint, par faveur extrême, le rôle d'Elisabeth. De superbes décors furent commandés à Despléchin ; aucune dépense ne fut épargnée pour obtenir la mise en scène la plus somptueuse. Wagner était ravi de la pompe déployée pour encadrer son œuvre, de la bonne volonté de ses interprètes, de *l'intelligence étonnante* de Vauthrot, chef du chant, du soin avec lequel étaient dirigées les répétitions des chœurs. Il n'avait, dit-il dans sa lettre sur *Tannhœuser* (1) (27 mars 1861), jamais rien vu de semblable en Allemagne. Dès lors, pour rendre son œuvre plus digne de l'honneur qu'on lui faisait, il voulut, prétend-il, développer la première scène. Justement, le directeur lui objectait sans cesse que l'absence d'un divertissement nuirait à son opéra, et, désespérant de convaincre Wagner, il avait commandé à Th. Labarre un ballet en un acte pour accompagner *Tannhœuser* sur l'affiche. Le musicien s'ingéra de composer et d'offrir comme thème de ballet au chorégraphe la bacchanale du Venusberg. Wagner heurta de front ainsi, comme à plaisir, en faisant paraître les ballerines au lever du rideau, les usages de l'Académie de musique qui exigent que le divertissement soit exécuté à l'arrivée des abonnés. — « Un jour, il trouva, dit Gasperini, qu'il ne

(1) Voir *Souvenirs* de R. Wagner (trad. C. Benoît), Charpentier, 1883.

pouvait laisser perdre une si belle occasion d'éprouver devant le public français les idées qui, depuis quelques années, fermentaient dans sa tête et il prit cette résolution bizarre, insensée, extravagante, de retoucher son *Tannhœuser*, d'y ajouter une scène tout entière et d'écrire cette scène dans le style de ses derniers ouvrages. » Voici, d'autre part, l'opinion de M. Lindau sur ce morceau : — « La composition musicale de ce ballet que Wagner a écrit exprès pour Paris, surpasse toute les audaces. C'est un véritable délire, on n'a jamais osé rien de pareil jusqu'à ce jour. »

L'auteur avait contre lui Alphonse Royer, peu favorable à sa musique, et Dietsch, le chef d'orchestre, qui la comprenait fort mal. Les chanteurs s'inquiétaient de l'opposition qui se préparait et, au lieu de conquérir les bonnes grâces du monde des coulisses avec la souplesse et l'affabilité d'un Meyerbeer, Wagner fut, suivant Lindau, « le véritable auteur de toutes ses tortures par son insociabilité et son outrecuidance qui lui ont créé plus d'ennemis certes que sa musique. Il ennuyait, il agaçait tout le monde, et tout l'agaçait... »

La publication des *Quatre poèmes d'Opéras* (1), précédés d'une *Lettre sur la musique* à M. Frédéric Villot, fut une double maladresse, car les théories de Wagner sur le drame musical et sur la *mélodie continue* d'après lesquelles il avait écrit *Tristan* et

(1) Ce volume parut au mois de janvier 1861, chez Bourdilliat.

la *Tétralogie*, bien que *postérieures* à la composition de *Tannhœuser*, furent considérés bien à tort comme ayant présidé à la conception de cet ouvrage et vinrent donner un aliment nouveau aux plaisanteries faciles de la presse légère qui égayait déjà les Parisiens avec les vicissitudes de *Tannhœuser*, les exigences de Wagner (1), ses chicanes avec ses traducteurs, avec les artistes, avec tout le monde.

A la *Lettre sur la musique*, M. Monselet répondit dans le *Figaro* (2) du 13 janvier 1861, par une *lettre à Richard Wagner*, d'un sel médiocre. Le seul reproche fondé qu'il adresse à l'auteur, est que le dialogue amoureux de Tristan et d'Yseult ressemble beaucoup aux phrases consacrées des *libretti* de Scribe. Pour finir, il fait étalage d'érudition en appliquant à Wagner une citation du poème satirique de la *Polymnie*, composé par Marmontel sur le chevalier Gluck.

L'un des passages le plus souvent incriminés de la lettre à F. Villot, fut celui où Wagner a déve-

(1) D'après les chiffres tirés des Archives de l'Opéra, par M. Nuitter et publiés dans les *Bayreuther Festspiel Blætter* (1884), il n'y eut pas moins de *164 répétitions*, dont 73 au piano, 45 pour les chœurs, 27 avec les premiers sujets, 4 pour les décors et *14 répétitions générales*, en scène, avec l'orchestre, les décors et les costumes.

Il fallut ajouter à l'orchestre, sur la demande formelle du compositeur, 12 cors, 12 trompettes, 2 petites flûtes, 4 grandes flûtes, 4 hautbois, 2 clarinettes en *ré*, 4 clarinettes ordinaires, 4 bassons, un tambour de basque, 1 paire de cymbales, 1 triangle et 4 trombones.

(2) A cette époque, le *Figaro*, dirigé par Villemessant, était bihebdomadaire.

loppé la métaphore de la *mélodie de la forêt*. La cause première de l'obscurité apparente de ce passage et des plaisanteries de la presse à ce sujet provient, ainsi que l'a indiqué M. J. Weber dans un article sur la brochure de Mme Bernardini (*Temps* du 1er mars 1882), d'une grossière erreur de traduction.

« L'impression produite par la forêt est complexe ; l'air pur et fortifiant qu'on respire, la variété et la beauté des effets de lumière, le calme délicieux, les bruissements des arbres, les chants des oiseaux et toutes les sonorités plus ou moins voilées qu'on entend forment un effet total qu'on ne peut ressentir que dans la forêt même. Supposons qu'un promeneur réussisse à s'emparer de l'un des chanteurs (mettons que c'est un coucou) et l'emporte chez lui ; croyez-vous que l'oiseau en cage lui rendrait la mélodie de la forêt, c'est-à-dire l'ensemble des voix qui l'a charmé ? *Que pourrait-il entendre alors, sinon peut-être — quelle mélodie ?* (1) », c'est-à-dire non pas une mélodie, mais un fragment, un lambeau qui aurait perdu presque toute sa signification et tout l'effet qu'il produit (mettons que c'est la tierce du coucou), comme partie d'un riche et harmonieux ensemble. »

Le traducteur (2), au lieu de rendre littéralement

(1) *Was Anderes würde er zu hören bekommen, als etwa welche Melodie?*

(2) Le traducteur anonyme des *Quatre poèmes d'Opéras* et de la lettre à F. Villot, dont le travail, comme on le voit, ne brille pas par la fidélité, suivant M. Weber, « est un littérateur de

la phrase dont M. J. Weber donne l'explication, l'a remplacée par celle-ci, qui fut jugée très impertinente : « Que pourrait-il entendre alors, si ce n'est *quelque mélodie à l'italienne ?* »

Le *Figaro*, qui devait tant de fois houspiller Wagner, ouvrit cependant son feuilleton à Ch. de Lorbac, pour y publier la biographie du maître allemand (n° du 21 février 1861). La vie de Wagner y est racontée d'après Fétis, avec quelques anecdotes nouvelles. Le biographe apprécie ensuite en quelques lignes les divers opéras du maître et rend justice au style de ses livrets. — « Nous nous plaisons à reconnaître que les libretti de Wagner surpassent sous le rapport de la poésie, de la grandeur de conception et du style, tout ce qui a été écrit jusqu'à présent dans ce genre. Ces poèmes d'opéras dénotent chez leur auteur un esprit vraiment supérieur et une nature franchement poétique. » Il ajoute quelques détails sur les œuvres non encore publiées, *Tristan* et la *Tétralogie*, et nous donne, en terminant, un portrait de Wagner et quelques particularités intimes : « Dans sa bibliothèque, peu de livres, mais d'un choix exquis : Gœthe, Schiller, Schopenhauer, Shakspeare, les philosophes. Son admiration pour la prose française est sans égale;

talent, qui ne sait pas la musique et qui se contente de ne pas la détester absolument. Il est connu de tout le monde par les hautes situations qu'il a occupées et occupe encore depuis l'établissement de la République. » Pour être moins discret que M. Weber, j'ajouterai que ce personnage est M. Challemel-Lacour.

il dit que notre langue est la langue de la tribune par excellence. Il parle avec enthousiasme de nos grands orateurs et en homme qui les a entendus. Sa vie, très sobre ; la seule recherche est, après le repas, plusieurs tasses de thé savourées lentement en même temps qu'une pipe de tabac turc pour lequel il a une prédilection exclusive. Il est très original à voir, enveloppé dans sa robe de chambre en velours vert, coiffé d'une grande toque de même couleur et caressant des lèvres le bouquin d'ambre d'une longue pipe. »

Depuis le début du mois de mars jusqu'au lendemain de la *première*, *Tannhœuser* servit de thème aux bons mots, aux chroniques et aux caricatures des journaux amusants. Le *Charivari* du 10 mars contient 7 caricatures de Cham, celui du 11 publie : *les Tribulations du Tannhœuser*, wagnériade en quelques tableaux par M. P. Véron, qui fait allusion aux chamailleries de Wagner avec l'Opéra, à ses procès avec ses librettistes. Wagner réclame sans cesse des délais nouveaux, par exemple : « un mois et demi de répétitions pour dresser les chiens qui, dans la scène de chasse, aboient au-dessous du ton. » Le directeur, agacé, finit par dire : — « Le *Tannhœuser* ne sera jamais joué de ce train-là ! » — Wagner, fièrement : — « Qu'à cela ne tienne, monsieur, ma musique étant la musique de l'avenir, n'en justifiera que mieux son nom si on ne la joue jamais ! »

Le 14, Ernest Blum se montre sévère pour

Wagner et le blâme de sa prétention de conduire l'orchestre (1). M. Achille Denis, dans la *Presse théâtrale,* jugeait cette prétention légitime et désapprouvait l'obstination de Dietsch à maintenir ses droits. Il l'engageait vivement à céder le bâton à Wagner, son mérite de chef d'orchestre ne devant pas être diminué par cette condescendance. Dans le *Figaro,* Jean Rousseau conclut dans le même sens. — « C'est toute sa vie de musicien qu'il joue sur cette retourne unique. Quoi de plus naturel dans une si grosse partie, qu'il veuille tenir les cartes!... M. Wagner est perdu peut-être, si M. Dietsch conduit mal son orchestre... Le *Tannhœuser* tombera à plat sous la direction de M. Dietsch, que cela ne prouverait rien contre Wagner. » Ces réflexions très justes n'empêchèrent pas le même Jean Rousseau d'*éreinter* le musicien dans sa chronique du 21 mars. M. Albert Wolff qui, l'année précédente, s'était montré aimable pour son compatriote, fit chorus, après la représentation, avec les détracteurs de *Tannhœuser.*

Les caricatures de l'époque et les nouvelles à la main font allusion au procès intenté à Wagner par ses librettistes. Edmond Roche avait dû subir la collaboration de M. Nuitter, traducteur-juré de

(1) Le 25 février, Wagner, mécontent des études faites sous la direction de Dietsch, écrivait à Alphonse Royer pour lui demander de conduire l'orchestre à la répétition générale et aux trois premières représentations. Le 8 mars, le comte Walewski répondait par un refus formel — Voir *Bayreuther Festspiel Blætter,* article de M. Nuitter.

l'Opéra. M. R. Lindau (1) assigna ensuite Wagner devant le tribunal, prétendant, comme ayant aidé Edmond Roche dans sa traduction, être nommé sur le livret et sur l'affiche, à côté de MM. Roche et Nuitter et toucher sa part des droits d'auteur. M. É nile Ollivier, plaidant pour Wagner, repoussa la prétention de M. Lindau, sa traduction en vers *blancs* n'ayant pas été agréée par l'Opéra. Par jugement du 7 mars 1861, le tribunal rejeta la demande, réservant au demandeur les droits pécuniaires que son travail justifiait. Par la suite, pour couper court à toute difficulté, il fut décidé, entre le compositeur et l'administration de l'Opéra, que Wagner seul verrait son nom sur l'affiche et sur le livret (2) comme étant le seul auteur du poème et de la musique. Cette décision si rigoureuse et l'insuccès de l'opéra de Wagner portèrent à Ed. Roche un coup terrible : il ne survécut que de quelques mois au désastre de *Tannhœuser*.

*
* *

Rappelons en peu de mots les principaux événements littéraires et artistiques de l'hiver de 1861.

Murger venait de mourir. Le P. Lacordaire, élu de l'Académie en remplacement de Tocqueville le lendemain du deuxième concert de Wagner, en 1860,

(1) R. Lindau était le frère de M. Paul Lindau, le célèbre critique allemand.

(2) C'est ainsi que fut imprimé le libretto : *Tannhœuser*, opéra en 3 actes de Richard Wagner, 1 vol. in-18, librairie Ve Jonas et librairie Théâtrale, 14, rue de Grammont.

venait d'être reçu par Guizot (24 janvier 1861). En mars, l'Opéra-Comique donnait la première représentation du *Jardinier galant*, de M. F. Poise qui, bientôt, alternait avec la *Circassienne* de Scribe et Auber où Montaubry, travesti en femme, obtenait un si grand succès. Le Théâtre Lyrique jouait *Madame Grégoire*, de Scribe et Clapisson, et le *Val d'Andorre*. L'Odéon répétait *Béatrix*, drame de M. Legouvé, pour les représentations de Mme Ristori (1). Au Théâtre-Français, les *Effrontés* de M. Em. Augier, avec M. Got dans le rôle de Giboyer. Au Vaudeville, les *Vivacités du capitaine Tic*, comédie en trois actes de MM. Labiche et Martin. A la Gaîté, *Les 32 duels de Jean Gigon*, de M. F. Dugué. A l'Ambigu, l'*Ange de minuit*, mélodrame en cinq actes de Th. Barrière et Ed. Plouvier, et au Cirque, une pièce militaire d'actualité, les *Massacres de Syrie*. Deux virtuoses, MM. Sarasate et Planté, débutaient au concert du Conservatoire. La Société des jeunes artistes faisait entendre, le 3 février, la *Marche des fiançailles* de *Lohengrin*, avec chœurs, et, le 17, une mélodie de Wagner. La *Marche des fiançailles* fut rejouée le 14 avril.

La première de *Tannhœuser* (2) eut lieu le mercredi 13 mars 1861, en présence de la cour et devant une assemblée choisie. Wagner, qui n'avait pu ni

(1) Représenté le 25 mars 1861.

(2) Distribution : Le landgrave, Cazaux ; — Tannhœuser, Niemann; — Wolfram, Morelli; — Walther, Aymès; — Biterolf, Coulon; — Henri, Kœnig; — Reinmar, Fréret; — Élisabeth, Marie Sax; — Vénus, Mme Tedesco; — le pâtre, Mlle Reboux.

obtenir la direction de l'orchestre, ni proscrire les claqueurs, comme il l'aurait désiré, assista à la représentation dans la loge du directeur. Bien que l'inintelligence avec laquelle Dietsch conduisit l'orchestre et la « molle exécution » de sa musique dussent exaspérer l'auteur, il montra beaucoup de calme pendant cette soirée qui décidait du sort de son œuvre.

M. Paul Lindau envoya en Allemagne un compte rendu *de visu* de cette représentation, ayant pénétré dans la salle grâce à la protection du chef de claque, le fameux *père David*. Son récit est ce qu'on appelle, en style de journal, une *Soirée parisienne*, remplie d'anecdotes, assez spirituelle et, quoique d'un Allemand, beaucoup moins sympathique à Wagner que les relations de la bataille écrites par les amis français de l'artiste. Il avait d'ailleurs, comme nous l'avons vu, ses raisons pour ne pas être tout à fait impartial. — « L'exécution parfaite de l'ouverture provoque des applaudissements unanimes. « La scène du Venusberg, le chalumeau du pâtre et sa chanson de *Dame Holda*, ainsi que le carillon du troupeau excitent l'hilarité pendant le premier acte. « Le septuor final du premier acte produit malgré tout un tel effet qu'il s'en faut de peu qu'on ne demande *bis*. » De nouveaux rires accueillent l'entrée de la meute. « Le sort de l'œuvre reste encore indécis après le premier acte... Le deuxième acte laisse le public froid jusqu'à la marche, admirablement exécutée par l'orchestre; cette marche est applaudie,

unanimement acclamée. » A son avis, la scène du concours de chant est véritablement trop longue. « Les choristes ont chanté faux dans le finale; le *steeple-chase* des violons à la reprise du finale excite une hilarité complète..... La prière d'Élisabeth ennuie, la romance de Wolfram et le chœur des pèlerins au troisième acte sont applaudis. Toute la fin de l'opéra est sifflée. » Le courriériste allemand estime que le public s'est montré impartial et a jugé l'œuvre suivant les conventions de l'opéra. « Il a applaudi chaleureusement, comme il convenait, l'ouverture, le septuor, la marche et la romance de l'Étoile. Mais ces morceaux, il faut bien le dire, sont précisément ceux écrits dans le style et la tradition du vieil opéra et, par conséquent, les seuls en harmonie avec la conception française. » Ces mêmes juges ne voulaient absolument rien connaître de la nouvelle école de la *musique de l'avenir*. « *Tannhœuser* a déplu à un public naïf et bon, cela est évident. »

D'après M. Lindau, il n'y a pas eu de cabale. Cette assertion est contredite par Franck-Marie, dans la *Patrie*. Il déclare que la plupart des journalistes avaient formé au milieu de l'orchestre un groupe d'où partaient les *chut* et les éclats de rire. Wagner dit aussi, dans sa lettre du 27 mars à ses amis d'Allemagne (1), que les journalistes s'avisèrent, pour faire tomber la pièce, « d'éclater en rires assez

(1) *Souvenirs* de R. Wagner (trad. C. Benoît).

grossiers après des répliques sur lesquelles ils s'étaient entendus aux répétitions générales. »

L'existence de la cabale fut dénoncée par Giacomelli, dans la *Presse théâtrale* (17 mars), par M. Jules Ruelle dans le *Messager des théâtres*. Ce critique qui défendait bravement les innovations de Wagner et les passages sifflés, écrivait : « Le public de Carpentras, voulant faire tomber un troisième ténor, n'agit pas autrement. L'orchestre, car ce sont bien les stalles qui donnaient le branle, nous tenons à le constater, offrait le spectacle bien triste d'une cabale organisée. »

Giacomelli affirme que les meneurs de la cabale étaient deux *critiques à cheveux blancs*, Gustave Héquet, rédacteur musical de l'*Illustration*, et Scudo.

Baudelaire rapporte ce détail : « Je me souviens d'avoir vu, à la fin d'une des répétitions générales, un des critiques parisiens accrédités, planté prétenticusement devant le bureau de contrôle, faisant face à la foule au point d'en gêner l'issue et s'exerçant à rire comme un maniaque, comme un de ces infortunés qui, dans les maisons de santé, sont appelés des *agités* (1). Ce pauvre homme, croyant son visage connu de toute la foule, avait l'air de dire : « Voyez comme je ris, moi, le célèbre S. ! (Scudo). Ainsi, ayez soin de conformer votre jugement au mien. » — Ce fut contre le troisième acte, dit Wagner, que « les chefs de l'opposition dirigèrent

(1) Scudo mourut fou quelques années après.

tous leurs efforts; ils saisirent les prétextes les plus puérils pour troubler l'émotion des spectateurs par des cris et des éclats de rire. Mes interprètes ne se laissèrent pas désarçonner par les manifestations; le public lui-même tint ferme et ne cessa d'accueillir mes chanteurs par des marques non équivoques de satisfaction. A la chute du rideau, il les rappela avec des applaudissements frénétiques, si bien que l'opposition se trouva complètement vaincue. » Il avait écrit plus haut : — « Je persiste à reconnaître au public parisien des qualités fort agréables, notamment une compréhension très vive et un sentiment de la justice vraiment généreux. »

Après la première, éclosent les mots piquants et les épigrammes des petits journaux. P. de l'Estoile, chroniqueur de la *Presse*, rapporte celui-ci : — « Une femme d'esprit disait à Mme de Metternich qui défendait si vaillamment la cause de Wagner : — « Vous parlez au nom de l'Allemagne, mais l'Allemagne ne joue que la musique française — d'Offenbach. » On prêta à Méry cette boutade : — « Le *Tannhœuser*, c'est un article secret du traité de Villafranca ! » et celle-ci à Gozlan : — On parlait en sa présence des idées révolutionnaires de Wagner, et quelqu'un le dénigrait comme compositeur. — « Par exemple, dit Gozlan, vous n'avez pas un musicien de cette force-là depuis Robespierre ! »

Prosper Mérimée (1) écrivait le 21 mars : — « Un

(1) *Lettres à une inconnue.*

dernier ennui, mais colossal, a été *Tannhœuser*. — Il me semble que je pourrais écrire demain quelque chose de semblable en m'inspirant de mon chat marchant sur le clavier d'un piano. La représentation était très curieuse. La princesse de Metternich se donnait un mouvement terrible pour faire semblant de comprendre et pour faire commencer les applaudissements qui n'arrivaient pas. Tout le monde bâillait, mais d'abord, tout le monde voulait avoir l'air de comprendre cette énigme sans nom. On disait sous la loge de Mme de Metternich que les Autrichiens prenaient la revanche de Solférino. On a dit encore qu'on s'ennuie aux récitatifs et qu'on se *tanne aux airs*... Le *fiasco* est énorme : Auber dit que c'est du Berlioz sans mélodie. »

Autre mot attribué à Auber : — « C'est comme si on lisait sans reprendre haleine, un livre sans points ni virgules. » Rossini plaçait à l'envers sur son piano la partition de *Tannhœuser*. Quelqu'un lui en faisant l'observation, il répondait : — « Je trouve que cela va aussi bien de ce côté-là ! » Mais il aurait dû se souvenir qu'à son arrivée à Paris en 1823, on l'avait surnommé *M. Tambourrossini*, et que les caricatures de l'époque le représentaient tout harnaché de cymbales et de grosses caisses. Il est à croire aussi que M. Gounod épargna le vaincu. « Il avait pour Wagner, dit M. Drumont, une respectueuse déférence et, devant lui, gardait l'attitude d'un enfant devant son père, d'un élève devant son maître. » Il s'est depuis lors quelque peu dé-

parti de ces allures (1). Quant à Berlioz, jaloux du tour de faveur donné à *Tannhœuser*, il écumait.

« Je traversais par hasard, avec mon père, écrit Mme J. Gautier (2), le passage de l'Opéra le soir de cette représentation, pendant un entr'acte; le passage était plein de monde. Un monsieur qui vint saluer mon père nous arrêta. C'était un personnage assez petit, maigre, avec des joues creuses, un nez d'aigle, un grand front et des yeux très vifs. Il se mit à parler de la représentation à laquelle il assistait, avec une violence haineuse, une joie si féroce de voir l'insuccès s'affirmer que, poussée par un sentiment involontaire, je sortis tout à coup du mutisme et de la réserve que mon âge m'imposait, pour m'écrier, avec une impertinence incroyable :

— A vous entendre, monsieur, on devine tout de suite qu'il s'agit d'un chef-d'œuvre et que vous parlez d'un confrère.

— Eh bien ! qu'est-ce qui te prend, méchante gamine? dit mon père qui voulait gronder, mais qui, en dessous, riait.

— Qui est-ce? demandai-je quand le monsieur fut parti.

— Hector Berlioz (3). »

(1) Wagner, du reste, a fort maltraité dans ses écrits l'auteur de *Faust*.

(2) *Wagner et son œuvre poétique depuis Rienzi jusqu'à Parsifal*, par Judith Gautier, 1 vol. in-16, 1882, Charavay.

(3) Cette fureur de Berlioz est confirmée par le ton de ses lettres qui laissent percer une animosité croissante, débordant enfin après la première de *Tannhœuser*. V. *Correspondance inédite*.

Du reste, Berlioz s'abstint de rendre compte dans les *Débats* de l'opéra de Wagner. Il laissa à son ami d'Ortigue le soin d'exécuter son rival. Le critique intérimaire examine d'abord et combat les théories dramatiques et mélodiques contenues dans la *Lettre sur la musique*. Son article (23 mars) est mesuré dans la forme, lourd et moins agressif que la plupart des comptes rendus. On y trouve cependant

13 février 1859. « Les *Troyens* sont toujours là, en attendant que le théâtre de l'Opéra devienne praticable. Après David (*Herculanum*), nous aurons le prince Poniatowski; après le prince, nous aurons le duc de Gotha et, en attendant le duc, on traduira la *Sémiramide* de Rossini. »

2 janvier 1861. « On ne peut pas sortir à l'Opéra des études de *Tannhœuser* de Wagner; on vient de donner à l'Opéra-Comique un ouvrage en 3 actes d'Offenbach (encore un Allemand!) que protège M. de Morny. » Il s'agit de *Barkouf*, paroles de Scribe.

14 février 1861. « L'opinion publique s'indigne de plus en plus de me voir laissé en dehors de l'Opéra, quand la protection de l'ambassadrice d'Autriche y a fait entrer si aisément Wagner.

21 février 1861. « Wagner fait tourner en chèvres les chanteuses, les chanteurs, et l'orchestre, et le chœur de l'Opéra. On ne peut pas sortir de cette musique de *Tannhœuser*. La dernière répétition générale a été, dit-on, atroce, et n'a fini qu'à une heure du matin... Liszt va arriver pour soutenir l'école du charivari. »

5 mars 1861. « On est très ému dans notre monde musical du scandale que va produire la représentation de *Tannhœuser*; je ne vois que des gens furieux; le ministre est sorti l'autre jour de la répétition dans un état de colère!... Wagner est évidemment fou. »

14 mars 1861. « Ah! Dieu du ciel, quelle représentation! Quels éclats de rire! Le Parisien s'est montré hier sous un jour tout nouveau; il a ri du mauvais style musical, il a ri des polissonneries d'une orchestration bouffonne, il a ri des naïvetés d'un hautbois; enfin, il comprend donc qu'il y a un style en musique... Quant aux horreurs, on les a sifflées splendidement. »

des plaisanteries de petits journaux, comme celle-ci sur la bacchanale : — « On nous a raconté qu'à la première répétition du ballet, l'ordonnateur de la danse dit aux danseuses : — *Mesdemoiselles, vous partirez au motif.* Les danseuses, attendant le motif, ne partirent pas. On peut être bien sûr qu'on ne tirera pas de ce ballet le plus petit motif de quadrille. » ou cette autre : — « Pour comprendre la musique de Wagner, il faut être doué du sens de *seconde ouïe.* » Sa conclusion prudhommesque est à citer : — « L'Empereur, la France et l'Opéra se sont montrés grands pour M. Wagner et nous les en remercions. » Cette déclaration généreuse sert à préparer le panégyrique d'un autre compositeur dont on devine le nom et l'éloge d'une œuvre qui lui est chère.

Le 24 mars, dans un long article au *Ménestrel,* M. Paul Bernard admirait le *septuor* du premier acte, l'*andante* du finale du second, le chœur sans accompagnement des pèlerins, la marche et la romance de l'Étoile. Conclusion : « Le *Tannhœuser,* dans son ensemble, est d'une monotonie qu'on pourrait attribuer à l'abus de certaines formules. La mesure à quatre temps y est presque perpétuelle ; le chromatique y détruit le sentiment de la tonalité ; la septième diminuée y jette partout sa teinte neutre; enfin, le récitatif y tient la première place, non pas le récitatif dramatique à la manière de Gluck, mais une espèce de mélopée antique, lente, traînante, le plus souvent sans accent et sans but. » Dans le même

journal, M. J. L. Heugel reprochait à Wagner (17 mars) d'avoir développé à satiété, sous toutes les formes, une formule d'accompagnement qui, « à partir de l'ouverture, se prolonge indéfiniment, à l'instar du câble transatlantique, — cet immense trait d'union entre les deux mondes. »

Dans le numéro du *Charivari* du 17 mars, sept des caricatures de Cham ont trait à *Tannhœuser*. Caraguel, critique dramatique du journal, imagine un dialogue avec un certain Cotonnet, marchand de bois à Pontoise, de fond banal, mais de forme modérée (1). Le *Figaro* du 18 mars cède à son critique musical trois pages de feuilleton. Jouvin put librement s'espacer en dissertations confuses et, quant à l'esprit de son article, on peut en juger par ces citations : « C'est le grand océan de la monotonie; c'est un infini désespérant et grisâtre où l'on entend le morne clapotement des sept notes de la gamme qui tombent jusqu'à la consommation de la partition »... « La musique de l'avenir, cette musique contre nature qui blesse l'oreille sans remplir le cœur, qui foule aux pieds la mélodie saignante, qui demande à d'horribles dissonances le plaisir musical, c'est l'amour tel que le comprenaient et le pratiquaient les Césars atrophiés et le fou furieux qui fut le romancier favori du Directeur Barras. »

Jouvin avait écrit cette phrase malheureuse : — « La musique brutale et banale est celle qui ébranle

(1) N° du 16 mars 1861.

seulement le *nerf olfactif.* » — Auditif, M. Jouvin, *auditif,* s'il vous plaît, observa M. Léon Leroy.

Au *Moniteur,* Fiorentino (1) constate le succès de l'ouverture et de la marche. Il *éreinte* la bacchanale et le duo de Tannhœuser et de Vénus. « La ritournelle de l'air du pâtre a fait rire, mais le septuor, d'une large facture, d'une sonorité puissante, a été vivement applaudi... Le morceau d'ensemble (du second acte) écrasait le public, lorsque, tout à coup, au moment où on s'y attendait le moins, un trait des violons, d'une bizarrerie comique, a provoqué dans la salle entière un irrésistible mouvement d'hilarité. » Et le critique engage Wagner à couper ce trait. Il s'étonne que la marche des pèlerins, « très bien faite », n'ait pas été remarquée. « La romance de l'Étoile a de la mélancolie et une certaine douceur mais c'est à peine si on l'a écoutée. Quand on a vu que ce bon Wolfram allait reprendre sa lyre, on a craint qu'il ne recommençât son discours du second acte, et on l'a prié de ne pas insister. Le récit de Tannhœuser est infiniment trop long. Cela ferait deux volumes illustrés d'impressions de voyage. »

Pour l'inintelligence musicale et le parti pris d'hostilité violente, Paul de Saint-Victor le dispute à Scudo. Suivant le *lundiste* de la *Presse,* « l'ouverture et la marche du deuxième acte exceptées, la partition n'est qu'un chaos musical... Tantôt, c'est une obscurité compacte et pesante, — ce que M. Wa-

(1) Fiorentino rédigeait la critique musicale au *Constitutionnel,* sous son nom et au *Moniteur,* sous la signature : *A. de Rovray.*

gner appelle la *mélodie infinie* sans doute, — qui écrase la plus robuste attention ; tantôt, c'est un vacarme discordant qui ne parvient qu'à dissimuler les plus grossiers fracas des tempêtes physiques. »

« L'ouverture du *Tannhœuser* a deux parties bien tranchées : l'une est très belle, c'est l'hymne religieux qui la termine, l'autre est un charivari suraigu, les violons semblent pris du *delirium tremens*... Le chant des pèlerins descendant la colline est du plain-chant affadi, une vague jérémiade sans accent et sans caractère (1). Comparez la capucinade musicale du *Tannhœuser* au chant des pèlerins de la *Jérusalem* de Verdi ! Le septuor est une cacophonie à outrance. » Au deuxième acte, « la complainte d'Élisabeth meurt d'ennui et tombe de sommeil... La marche est un arc de triomphe bâti au milieu d'un désert », le finale « une rixe criarde. » Au troisième acte, « une insipide romance de Wolfram succède à une fastidieuse prière d'Élisabeth. » Le célèbre styliste termine par un développement de rhétorique sur cette idée : « Gardons-nous de cette invasion de fantômes, rallions-nous pour les repousser sous le drapeau classique du génie latin !... »

Tous les chroniqueurs sont d'accord pour complimenter les chanteurs ; l'avis général est que les décors sont admirables et la mise en scène superbe.

(1) Étrange aveuglement du critique pour lequel le chœur des pèlerins est du plain-chant affadi, alors que le même morceau, reproduit dans l'ouverture, lui a paru très beau. La bévue a du reste été relevée par M. Paul Lindau.

Cependant, Gasperini, dans une correspondance adressée à la *Gazette de Cologne*, déplorait la mesquine et glaciale exécution de la bacchanale par les sirènes de l'Opéra. Le contraste de cette musique endiablée avec « cette orgie de pensionnat » lui a semblé ridicule.

Dans la *Revue des Deux-Mondes* du 1er avril (1), Scudo savoura longuement le plaisir d'exterminer Wagner comme librettiste, comme théoricien et comme compositeur.

« L'ouverture, dit-il, — et son jugement implique ou la plus insigne mauvaise foi, ou l'absence totale de compréhension artistique, — est un grand corps mal bâti où l'on remarque une interminable phrase dessinée par les violons, qui dure plus de cent mesures. Sur ce trait persistant qui paraît avoir un sens profond, puisque l'auteur le fait revenir plusieurs fois dans le cours de sa légende, les instruments à vent, particulièrement les trombones, jettent une sorte de clameur accentuée (?) qui forme la péroraison de cette mystérieuse préface. L'ouverture en soi n'est pas bonne, le coloris en est terne et la charpente défectueuse. » Si l'ouverture n'est pas bonne, naturellement Scudo ne juge pas meilleurs la scène de la bacchanale, l'air du pâtre et le finale du premier acte « qui n'a excité dans le public que les éclats d'un rire rabelaisien ».

Son humeur s'adoucit à partir du second acte.

(1) Cet article a été réimprimé dans l'*Année musicale 1861* du même auteur, 1 vol. in-18, Paris, 1862, Hachette.

« La marche est belle, quoique peu originale, largement dessinée et produit l'effet voulu par le poète et le compositeur... » A un assez bel ensemble choral : *Un ange nous vient apparaître*, succède un effroyable déchaînement de sons discordants qui constitue le finale du second acte... » Dans le chœur des pèlerins, « le motif se développe et s'épanouit dans un crescendo d'un très bel effet. La prière d'Elisabeth forme encore un chant vague et inarticulé, une sorte de prose liturgique qui semble n'appartenir à aucune tonalité précise, mais dont la couleur générale et le caractère semi-religieux ne me déplaisent pas. C'est dans cette scène et dans l'hymne du soir que chante Wolfram aussitôt après, que M. Wagner me semble avoir le mieux réussi à réaliser cette mélodie flottante qui se dégage lentement, vous enveloppe comme d'un nuage de poésie et vous communique une émotion calme, mais élevée et noble. »

Les partisans de Wagner sont fort maltraités. — « Il y a dix ans que nous combattons ici les doctrines funestes propagées par M. Wagner et ses partisans, qui sont pour la plupart des écrivains médiocres, des peintres, des sculpteurs sans talent, des quasi-poètes, des avocats, des démocrates, des républicains suspects, des esprits faux, des femmes sans goût, rêvasseuses de néant, qui jugent les beautés d'un art de sentiment qui doit plaire à l'oreille avant de toucher le cœur, à travers un symbolisme creux et inintelligible. »

Le critique de la *Revue contemporaine*, Wilhem,

est moins acerbe, mais également partial. Le compte rendu de la *Gazette musicale*, signé Paul Smith (Ed. Monnais), n'a aucune valeur. Le chroniqueur y reproduit deux fois cette plaisanterie grivoise : « Tannhœuser s'est jeté à corps perdu dans les délices du *Venusberg*, traduisez ce mot comme il vous plaira... Le Saint-Père lui refuse sa grâce et le noble chevalier retourne au Venusberg (1) : traduisez toujours comme il vous plaira !... »

Franck-Marie, dans la *Patrie* (2), fut le seul à prendre la défense de Wagner. Il déplore l'animosité témoignée par ses confrères à l'égard d'un compositeur qu'il qualifie de « grand musicien » et qu'il compare à Beethoven et à J.-S. Bach. Très bienveillant en somme, mais si certaines parties de *Tannhœuser* lui paraissent être des pages sublimes » et s'il juge l'orchestration « constamment admirable » il exprime néamoins ces réserves : « Son génie est impropre à la production du drame lyrique ; il nous semble complètement approprié à la symphonie... Wagner nous offre le navrant spectacle d'une grande intelligence égarée par l'admiration irréfléchie de tout un peuple. — Le principal défaut de *Tannhœuser*, selon nous, est de ne pas convenir à la scène et d'être plutôt une œuvre de concert. »

Si Franck-Marie fut, dans la grande presse, le seul défenseur de Wagner, — à part une protestation

(1) Pour permettre à ceux qui ignorent l'allemand, d'apprécier ce bon mot, ajoutons que *Venusberg* signifie : *mont de Vénus*.

(2) N° du 24 mars 1861.

de M. Louis Ulbach dans le *Courrier de Paris*, — il y eut de la part des journaux de théâtres un élan généreux en faveur de Wagner.

Léon Leroy, dans la *Causerie*, soutint la cause du musicien contre ses détracteurs, se donna le plaisir de relever les bévues de la presse, et traita Berlioz de Ponce-Pilate, pour s'être prudemment abstenu de prendre parti dans la querelle artistique. Nous avons vu l'attitude indépendante de M. Jules Ruelle. M. Arthur Pougin, — qui le croirait aujourd'hui ? — exprima dans la *Jeune France* une chaleureuse protestation contre le parti-pris de la presse et des abonnés.

« Les Français, disait-il et avec trop juste raison, — qui ont la prétention d'aimer la musique et de savoir l'apprécier, ne l'aiment pas sincèrement et n'y connaissent rien et, si la partition de *Tannhœuser* était signée d'un nom connu et adopté, elle eût, je ne dis pas obtenu du succès, mais du moins passé sans encombre. »

Mais le plus zélé fut encore Giacomelli, cet agent théâtral qui, l'année précédente, avait abouché Wagner avec Calzado pour la location du Théâtre-Italien. Pendant plusieurs semaines, il consacra son journal, *La Presse théâtrale et musicale*, à la glorification du vaincu, tantôt en écrivant sur les incidents produits par la représentation de *Tannhœuser*, tantôt en insérant les articles favorables des autres journaux.

Son article sur *Tannhœuser* est des plus élogieux

(17 mars). Il admire l'ouverture et même la bacchanale abominée. « Rien de plus saisissant que cette *bacchanale!* L'oreille n'avait pas encore été frappée de pareilles harmonies : ce sont des soupirs, de rauques accents ; le souffle de la luxure plane au-dessus de l'orchestre et en fait jaillir des étincelles magiques. » Il cite avec enthousiasme les scènes qui ont été le plus mal accueillies, le concours des chanteurs et le finale du deuxième acte, l'introduction du troisième.

Le 17 et le 21 mars, son journal contient deux lettres « d'un vieil habitué de l'orchestre aux abonnés de l'Opéra », qui accuse ceux-ci de s'être laissé prévenir contre Wagner. « Ne répétons donc pas avec quelques gens malveillants ou légers qu'il *proscrit* la mélodie ; disons au contraire qu'il la *prescrit*, qu'il élargit son empire et la fait régner sur toutes les parties d'un opéra et sur l'orchestre même. »

A Franck-Marie, au bout de quelques mois, vint se joindre M. Johannes Weber, le critique musical du *Temps* (1). Lors de la publication de la partition de *Tannhœuser* par la maison Flaxland, au mois de juillet 1861, M. Weber écrivit sur l'œuvre de Wagner un long article analytique, impartial et plutôt favorable à l'auteur. Il fut le seul à pénétrer le sens poétique et musical de la fameuse bacchanale tant

(1) Le *Temps*, fondé par Nefftzer, fit son apparition au mois d'avril 1861. M. J. Weber fut chargé dès l'origine de la critique musicale qu'il rédige encore aujourd'hui.

décriée, à exposer rationnellement le plan de l'ouverture, du duo du premier acte, de l'introduction du troisième acte et du trio entre Wolfram, Tannhœuser et Vénus. — « Dans tout le reste de la partition (sauf dans les premières scènes du premier acte) on reconnaît le disciple de Spontini et de Ch. M. de Weber et l'on est frappé surtout de la manière dont M. Wagner s'est pénétré du style de l'auteur de *Freischütz* et d'*Obéron*. Si ses mélodies, quoique souvent très heureuses, n'ont pas toute la richesse et tout l'élan passionné de celles de son maître, il imite avec succès ses formes rythmiques si originales et son harmonie, tantôt d'une si noble simplicité, tantôt d'une hardiesse et d'une énergie que nul compositeur n'a surpassées. »

M. Weber explique très logiquement le peu de succès de l'air d'Élisabeth au second acte. « ... Mais un pareil air où l'orchestre est le complément nécessaire de la voix humaine, doit causer une véritable déception à un auditeur ordinaire ; il prendra pour un récitatif ce qui est la mélodie proprement dite et s'attendra à voir commencer un air de son goût quand le morceau sera fini. » L'insuccès du concours des chanteurs tient à ce que « ces chevaliers sont gens pleins de loyauté et de nobles sentiments, mais différant de nom seulement ; il en résulte que tous les chants du landgrave, de Wolfram et de Biterolf ont, dans ce deuxième acte, un air de parenté qni nuit à la variété de l'effet, quoiqu'en les considérant isolément, on ne puisse en méconaître

les qualités mélodiques. » Il est aussi le seul à avoir compris le récit du pèlerinage de Tannhœuser. « Cette scène accuse une rare connaissance de l'effet dramatique, un sentiment profond de la vérité de la déclamation et du chant expressif, une habileté consommée dans l'art de manier les contrastes, de créer des motifs d'accompagnement bien caractérisés qui, par leur opposition et leur développement, concourent avec la voix à produire une impression saisissante et à éveiller dans l'auditeur les sentiments les plus divers, tels qu'ils doivent répondre à la situation dramatique. »

Pour la deuxième représentation de *Tannhœuser*, qui eut lieu le lundi 18 mars (1), Wagner avait supprimé « le premier duo; le récitatif du comte de Thuringe, le concours des troubadours, et d'autres longueurs fatigantes avaient été raccourcis. La ritournelle du chalumeau et la scène entière de Vénus, au troisième acte, avaient été enlevées. La tempête des violons, à la fin du deuxième acte, fut modifiée, la meute supprimée. Wolfram ne s'accompagnait plus sur la harpe, Tannhœuser ne s'évanouissait plus aussi souvent... Ces changements produisirent moins d'éclats de rire, mais on siffla davantage (2). »

(1) Le Casino-Cadet s'empara de *Tannhœuser* pour l'inscrire à son répertoire. On y exécuta l'ouverture le 19, la marche le 21 et les principaux morceaux le 23 mars.

(2) Paul Lindau. V. *Correspondance inédite* de H. Berlioz, lettre du 21 mars 1861. « La deuxième représentation du *Tannhœuser* a été pire que la première. On ne riait plus autant, on était furieux, on sifflait à tout rompre, malgré la présence de l'empereur et de l'impératrice qui étaient dans leur loge. L'em-

Quoique M. Paul Lindau affirme, après avoir assisté aux deux premières représentations, qu'il n'y eut pas de cabale, l'opposition du Jockey-Club et de beaucoup d'abonnés se traduisit par des sifflets et des sérénades de mirlitons (1). « Jusqu'au milieu du second acte, on n'avait pas fait la moindre démonstration d'hostilité. A partir de ce moment, les acclamations furent étouffées par les sifflets... Il fut alors évident, dit Wagner, que l'opposition qui cherchait à me terrasser émanait des seuls membres du Jockey-Club. J'hésite d'autant moins à le dire que le public lui-même ne cessa de désigner mes adversaires en poussant à différentes reprises le cri de : *A la porte les Jockeys !* »

pereur s'amuse... En sortant sur l'escalier, on traitait tout haut ce malheureux Wagner de gredin, d'insolent, d'idiot... La presse est unanime pour l'exterminer. Pour moi, je suis cruellement vengé. »

(1) Giacomelli, M. Nuitter et bien d'autres ont rapporté que les membres du Jockey-Club et leurs amis achetèrent chez un armurier du passage de l'Opéra tout son assortiment de sifflets de chasse. « M. Aguado, — nommons-le après d'autres, disait le *Moustique*, — distribuait les munitions. Un de ces aristocratiques sifflets fut happé au passage par la valeur use princesse de Metternich qui n'hésita pas à le glisser dans son corsage. » N'est-il pas, ce geste instinctif, d'une jolie crânerie féminine ?

Le 31 mars, dans son journal, Giacomelli protesta contre les plaintes exprimées par Gasperini dans une lettre adressée à la *Gazette de Francfort*, déplorant que le *service* donné aux amis de l'auteur n'eût pas été mieux organisé pour combattre la cabale. On n'a pu offrir aux amis du compositeur, répondit-il, qu'un très petit nombre de places, quelques loges, dix parterres et deux stalles d'orchestre, indépendamment du service accordé aux auteurs. La distribution de ces places s'est faite avec l'approbation de Wagner, mais sans donner de bons résultats. Le service a été mieux organisé à la seconde, grâce au zèle et à l'expérience de Giacomelli.

Ce dire de l'auteur est confirmé par la relation de Baudelaire.

« Que les hommes qui peuvent se donner le luxe d'une maîtresse parmi les danseuses de l'Opéra désirent qu'on mette le plus souvent possible en lumière les talents et les beautés de leur emplette, c'est là certes un sentiment paternel que tout le monde comprend et excuse facilement : mais que ces mêmes hommes, sans se soucier de la curiosité publique et des plaisirs d'autrui, rendent impossible l'exécution d'un ouvrage qui leur déplaît parce qu'il ne satisfait pas aux exigences de leur protectorat, voilà ce qui est intolérable. Gardez votre harem et conservez-en religieusement les traditions ; mais faites-nous donner un théâtre où ceux qui ne pensent pas comme vous, pourront trouver d'autres plaisirs mieux accommodés à leur goût. Alors nous serons débarrassés de vous, et vous de nous, et chacun sera content. »

La troisième représentation, sur la volonté expresse de Wagner, désireux d'échapper à l'hostilité systématique des abonnés, fut donnée le dimanche 24 mars. Quel qu'en eût été le succès, il était résolu à retirer l'ouvrage après cette dernière épreuve. Mais, pour empêcher une contre-manifestation de la part du public dominical, les membres du Jockey-Club « se rendirent tous à l'Opéra munis de leurs instruments et nous donnèrent une deuxième édition de la deuxième représentation (1). » Baudelaire dit aussi :

(1) *Souvenirs* de R. Wagner (trad. C. Benoît).

« Et ils sont revenus à la charge, armés de toutes pièces, c'est-à-dire des instruments homicides confectionnés à l'avance. Le public, le public entier, a lutté pendant deux actes, et dans sa bienveillance doublée par l'indignation, il applaudissait non seulement les beautés irrésistibles, mais même les passages qui l'étonnaient et le déroutaient, soit qu'ils fussent obscurcis par une exécution trouble, soit qu'ils eussent besoin, pour être appréciés, d'un impassible recueillement. » Et il termine son épilogue en protestant au nom des littérateurs, des artistes, des gens bien élevés, contre ces scandales qui doivent déshonorer Paris aux yeux de l'Allemagne.

M. Alph. Royer, dans son *Histoire de l'Opéra* (Epoque contemporaine) (1), soutient que « la dernière représentation faillit ne pas aller jusqu'au bout; elle y parvint néanmoins, mais ce ne fut pas sans l'énergique intervention du directeur qui avait promis à l'auteur cette satisfaction. » On n'est pas plus modeste. Il éprouve aussi le besoin de dire son mot sur le mérite de l'œuvre. « Le public fut très injuste dans cette affaire, car le *Tannhœuser* contient assurément de fort belles parties, mais j'avoue que dans son ensemble, c'est un buisson d'épines qu'un auditoire français ne pouvait traverser sans se sentir blessé ou tout au moins égratigné. » D'après lui les

(1) Un vol. in-16 orné de 12 eaux-fortes. Paris, 1875, Pachelin-Delloreme. Il y a aussi une page environ sur le *Tannhœuser* dans les *Treize salles de l'Opéra* de A. de Lasalle. 1 vol. in-18, Paris, 1875, Sartorius.

représentations furent suspendues en vertu d'un ordre venu des Tuileries.

A l'issue de cette troisième représentation (1), un conseil fut tenu entre Wagner et ses amis. à la suite duquel il écrivit au directeur de l'Opéra une lettre officielle (2), lui notifiant le retrait volontaire de sa partition. Cette détermination (3) contrariait vivement l'administration de l'Opéra, car la salle était louée d'avance pour un grand nombre de représentations et une réaction se serait certainement produite en faveur de Wagner. Par une étrange ironie,

(1) Giacomelli annonçait triomphalement que la recette de la troisième représentation de *Tannhœuser* s'élevait à 10.790 fr. 60. « Ce chiffre n'avait pas été atteint depuis l'Exposition universelle. »

(2) En voici le texte, tel que le donnèrent les journaux du temps:

« Monsieur le directeur, l'opposition qui s'est manifestée contre le *Tannhœuser* me prouve combien vous aviez raison quand, au début de cette affaire, vous me faisiez des observations sur l'absence du ballet et d'autres conventions scéniques auxquelles les abonnés de l'Opéra sont habitués.

« Je regrette que la nature de mon ouvrage m'ait empêché de le conformer à ces exigences. Maintenant que la vivacité de l'opposition qui lui est faite ne permet même pas à ceux des spectateurs qui voudraient l'entendre de lui donner l'attention nécessaire pour l'apprécier, je n'ai d'autre ressource honorable que de le retirer.

« Je vous prie de faire connaître cette décision à S. E. M. le ministre d'État.

« Agréez, monsieur le directeur, etc.

« Paris, le 25 mars 1861. »

(3) Dans le *Charivari* du 23 mars, nous trouvons cet *écho* d'Ad. Huart :

« — Mon cher, sais-tu la différence qui existe entre le *Tannhœuser* et Jud ?

« — Attends, laisse-moi chercher... Ma foi. je ne sais pas.

« — C'est qu'on a arrêté *Tannhœuser* le troisième jour et que Jud, lui, n'a pas encore été arrêté. »

ce fut justement le lundi 25 mars que fut jouée *Graziosa*, ballet en un acte de Petipa et Derley, musique de Th. Labarre, commandé pour tenir l'affiche en même temps que *Tannhœuser*. Grâce au talent de Mme Ferraris, cette œuvre médiocre obtint un certain succès.

Une indisposition de Niemann qui avait fait renvoyer la deuxième représentation du 15 au 18 mars avaient privé du spectacle nouveau les abonnés du vendredi. Ceux-ci réclamèrent auprès de la direction et leurs plaintes ayant été déférées au ministère d'État, il fut question, en avril, de donner une quatrième représentation de *Tannhœuser*. Wagner s'y opposa et le comte Walewski jugea de son côté qu'il valait mieux de pas ranimer une querelle assoupie. Il était écrit que *Tannhœuser* serait poursuivi jusqu'au bout par une malechance obstinée. Les décors de cette pièce furent détruits avec une centaine d'autres par un incendie qui éclata pendant la nuit du 19 juin, dans le magasin des décors de l'Opéra, rue Richer.

Si les droits des compositeurs français avaient été sacrifiés par le bon plaisir du souverain à la gloire d'un étranger, la musique française eut bientôt sa revanche.

Le samedi 23 mars, à l'Opéra, festival consacré aux œuvres de F. David : — *Le Désert* et *Christophe Colomb* (quatrième partie), le finale de *Moïse au Sinaï*, l'ouverture de la *Perle du Brésil* et le finale de la symphonie en *mi* bémol. — Le public et la presse firent une ovation à l'auteur.

Le 29 mars 1861 (Vendredi-Saint), la Société des Jeunes Artistes donnait un concert spirituel dont le programme comprenait : — *Jésus de Nazareth*, solo, chœur et orchestre, avec Bataille, le *Juif Errant*, scène pour basse chantée par Bataille, et le *Sanctus*, de M. Gounod, soupiré par Capoul. La mort de Niedermeyer suscitait, dans tous les articles nécrologiques, des lamentations désespérées et des enthousiasmes posthumes, d'une exagération voulue. Au concert du Conservatoire du 7 avril, les applaudissements qui accueillirent l'exécution de la scène des bords de l'Elbe de la *Damnation de Faust* durent apaiser un peu la colère de Berlioz. L'Opéra lui offrit, à titre de dédommagement, la direction des études de l'*Alceste*, de Gluck, qui fut représentée au mois de juin 1861. Le Théâtre-Lyrique répétait *la Statue*, opéra-comique en trois actes de M. Reyer, qui fut joué avec succès le 11 avril, et le 2 du même mois, M. César Franck faisait exécuter à Sainte-Clotilde une messe pour orchestre et chœurs, au bénéfice d'une famille d'artistes.

Les virtuoses profitèrent de la bruyante renommée de Wagner pour exécuter des transcriptions sur ses opéras. Au mois d'avril, M. J. Armingaud joua une fantaisie pour violon sur des thèmes de *Lohengrin*. Le pianiste Jaëll faisait entendre le chœur des Pèlerins et la marche de *Tannhœuser*.

Les petits théâtres ne pouvaient manquer de s'emparer de *Tannhœuser* et de le vouer aux parodies. Aussi, l'on eut bientôt la *Panne aux airs*, de Clair-

ville et Barbier, au Théâtre Déjazet et, aux Variétés, *Vameinherr*, parodie en trois actes, de Lambert Thiboust et Delacour, musique de Victor Chéri. Plus drôle que méchante, elle reproduisait la fameuse marche et faisait entendre une *Cacophonie de l'avenir*, avec chants, harpes et chiens savants. Croirait-on que ces innocentes bouffonneries eurent le don de révolter J. Janin qui se déclara, dans son feuilleton du 15 avril, le champion de Wagner contre la cabale victorieuse?

— « Seule, éclatante et superbe, armée d'une indignation généreuse, indignation de la vingtième année, une femme, une Tyndaride, a défié ces cohortes sifflantes (1). » Et, sur l'éventail de Mme de Metternich, cassé par elle à la troisième représentation, il exhale un chant élégiaque qui débute ainsi : « Il est brisé, le bel éventail!... » Là-dessus, de sa plume facile, il improvise un poème en prose en huit strophes, tout imbues de souvenirs classiques et d'idylles rococo dans le goût du XVIIIe siècle.

Ch. Baudelaire, l'un des plus ardents admirateurs du maître allemand, publia dans la *Revue européenne* (2), une étude très importante: *Richard Wagner et Tannhœuser*, qui, augmentée d'un épilogue après la représentation, fut publiée en brochure et réimprimée plus tard dans le volume intitulé l'*Art roman-*

(1) Dans la *Patrie* du 3 avril, Franck-Marie avait déjà traité durement les siffleurs qui avaient osé insulter la princesse de Metternich.

(2) 1er avril 1861.

tique. La première partie de cette étude est relative aux concerts des Italiens. L'auteur étudie ensuite avec sympathie les théories de Wagner sur le drame musical d'après *Opéra et Drame* et d'après la *Lettre sur la musique* dont il cite plusieurs passages, et le défend contre le reproche d'avoir composé des opéras pour vérifier la valeur de son système. — « Les gens qui reprochent au musicien Wagner d'avoir écrit des livres sur la philosophie de son art et qui en tirent le soupçon que sa musique n'est pas un produit naturel, devraient nier également que Vinci, Hogarth, Reynolds aient pu faire de bonnes peintures, simplement parce qu'ils ont déduit et analysé les principes de leur art. » Puis, il examine les poèmes du *Vaisseau-fantôme*, de *Tannhœuser* et de *Lohengrin*. Son appréciation sur la musique n'est pas d'un homme du métier, mais elle est d'un artiste. — « Ce qui me paraît donc avant tout marquer d'une manière inoubliable la musique de ce maître, c'est l'intensité nerveuse, la violence dans la passion et dans la volonté. »

Un Allemand nommé Edouard Schelle fit paraître à Leipsig une brochure de circonstance, *Tannhœuser à Paris et la troisième guerre musicale* (1) qui, traduite par Albert Heuzey, fut pieusement reproduite dans la *Presse théâtrale et musicale* de Giacomelli (numéros des 7, 14 et 21 juillet 1861). L'auteur de cette brochure, tout en n'affichant pas une admira-

(1) Une brochure in-32, Leipsig, 1861. Breitkopf et Hœrtel.

tion exclusive pour Wagner, reconnaît que la chute de cet ouvrage est due aux efforts de la cabale. Beaucoup de siffleurs enrôlés ont obéi à un mot d'ordre. Cette querelle artistique lui suggère un rapprochement naturel avec la *Guerre des Bouffons* (1752) et avec le différend des Gluckistes et des Piccinnistes. Après avoir relaté les principaux faits historiques de cette guerre musicale, il conclut ainsi : — L'avenir a donné raison à Gluck et confondu ses détracteurs. En sera-t-il de même pour Wagner ? Attendons !

Si Wagner avait trouvé un éloquent défenseur en Baudelaire, il n'était pas quitte encore avec les détracteurs de son œuvre. M. Oscar Comettant fit paraître, en 1862, chez Pagnerre (1), un ouvrage intitulé : *Musique et musiciens*, contenant un chapitre spécial sur la *Musique de l'avenir et l'avenir de la musique.* Ce chapitre m'a paru composé de deux morceaux soudés ensemble tant bien que mal et plutôt mal que bien, d'un article satirique sur le *Cénacle de Weimar*, celui sans doute publié par *le Siècle* en 1858, et d'une étude fort malveillante sur le *Tannhœuser* et les théories de Wagner. Pour le *Tannhœuser*, il s'accorde avec ses confrères sur les morceaux dignes d'éloges, l'ouverture lui paraît bonne, moins la deuxième partie qui lui semble exprimer une *scène de convulsionnaires.*

Il expose les idées contenues dans la lettre à

(1) Un vol. in-18, Paris, 1862.

F. Villot en les comprenant de travers et joue sur le mot de *mélodie de danse*, dont l'auteur s'est servi pour caractériser le développement de la mélodie dans la musique moderne, aux dépens de l'harmonie qui formait autrefois la base de l'édifice. La comparaison tirée de la *mélodie de la forêt* est naturellement tournée en ridicule. Quant au système de Wagner sur la fusion dans le drame de la poésie et de la musique, il lui semble devoir « anéantir l'opéra au lieu de le régénérer... Or, l'invention de M. Wagner consiste à faire de l'opéra une symphonie instrumentale avec accompagnement obligé de chanteurs. Mais est-ce qu'un chanteur sur la scène n'intéressera pas toujours plus qu'un musicien dans l'orchestre? » Ce système, destructif du drame, sera funeste à la musique pure, car, « au fur et à mesure que l'action avance, les personnages expriment nécessairement des sentiments différents et la musique qui les exprime est obligée de changer de caractère. Par conséquent, plus d'unité de sentiment et plus de développement possible d'une idée musicale mère. » Le système du drame lyrique imaginé par Wagner est donc condamnable au double point de vue du drame et de la musique... « M. Wagner a cru faire une révolution à l'Opéra, il n'a fait qu'une émeute. »

D'ailleurs, dans ce chapitre, Schumann et Liszt sont encore plus maltraités que Wagner, auquel M. Comettant, saisi d'une soudaine tendresse pour Berlioz, oppose le génie de l'auteur de *Roméo et Ju-*

liette, à cause de son hostilité déclarée contre le *musicien de l'avenir*.

Avec ses habitudes de luxe, Wagner s'était fort endetté pendant son séjour à Paris. Ses protecteurs lui vinrent en aide. M. Drumont rapporte que Flaxland qui, bien avant la représentation, avait acheté et payé la partition de *Tannhœuser*, offrit spontanément à l'auteur une somme importante, en regrettant de ne pouvoir faire plus. De la part d'un éditeur, ce trait de générosité me paraît si extraordinaire que je laisse à M. Drumont la responsabilité de l'anecdote.

Pendant six mois, Wagner signa ses lettres : l'auteur sifflé de *Tannhœuser*. Tout en protestant, dans sa lettre à ses amis d'Allemagne écrite après la représentation de cet opéra, qu'il n'a éprouvé aucune amertume de son échec, essayant même de le travestir en victoire, il affecte une désinvolture impertinente à l'égard du public français. — « *Qu'aurais-je fait d'un succès à Paris?* » — Il veut dire par là qu'avec un génie aussi profondément allemand que le sien, il ne peut être prophète qu'en son pays.

Peu de temps après la chute de *Tannhœuser*, Wagner se rendit à Karlsruhe, en vue de hâter la représentation de *Tristan* au théâtre grand-ducal. Enchanté du résultat de son voyage, il revint à Paris et partit bientôt pour Vienne, afin de décider l'intendant à mettre à l'étude sa nouvelle partition. Le 10 mai, il assistait à la répétition générale de *Lohengrin;* accueilli par d'unanimes applau-

dissements, il remerciait les artistes par une allocution. Deux jours après avait lieu, à l'Opéra de Vienne, la reprise de *Lohengrin*. On lui avait promis qu'à l'automne commenceraient les répétitions de *Tristan*. Il rentra donc à Paris.

Il raconte, dans ses *Souvenirs sur Schnorr*, que l'artiste n'ayant pas cru « pouvoir se rendre maître des difficultés présentées par son rôle dans le dernier acte », on avait dû renoncer à *Tristan*. Quand il retourna à Vienne à l'automne, époque fixée pour la mise à l'étude de *Tristan*, on lui répondit que des difficultés insurmontables s'opposaient à la représentation de cet ouvrage; les répétitions furent donc suspendues pour un temps indéterminé. Wagner revint encore une fois à Paris, sans avoir obtenu les deux exécutions souhaitées.

En février 1862, il alla résider à Bieberich, sur le Rhin, et s'occupa résolument de mettre en musique le poème des *Maîtres-Chanteurs* qu'il venait de terminer à Paris. Sa présence à Vienne dans l'automne de 1862 amena la reprise des répétitions de *Tristan*, mais, en janvier, elles furent de nouveau abandonnées. Wagner, appelé à Prague pour y diriger des festivals, parcourut l'Allemagne en organisant des concerts à son bénéfice. Puis, un peu plus tard la grande-duchesse Hélène l'invita à venir à Pétersbourg. Les avantages pécuniaires qui lui furent offerts et le succès qu'obtinrent ses œuvres en Russie vinrent le dédommager de ses récents déboires.

*
* *

On a presque toujours rendu responsables de la chute de *Tannhœuser* Dietsch et son orchestre qui, par une exécution molle et contraire à l'esprit de l'œuvre, faussèrent le sens de la musique ; on a accusé les abonnés, nous l'avons vu, d'avoir, « élevant la question du ballet à la hauteur d'une question vitale », suivant l'expression de Baudelaire, organisé l'émeute du charivari. Que l'auteur ait commis une maladresse en écrivant la bacchanale du Venusberg dans le style symphonique de ses derniers ouvrages et en l'offrant aux spectateurs en guise de ballet, immédiatement après l'ouverture, cela est évident. Rien ne pouvait déplaire davantage à des amateurs de quadrilles. Mais les abonnés ne sont pas encore dans la salle au lever du rideau et, puisque l'Opéra devait, à leur intention, représenter après *Tannhœuser*, *Graziosa*, ballet en un acte, on ne voit pas bien ce qu'ils pouvaient y perdre. Gluck cependant, dont le style dramatique fut si discuté au siècle dernier, s'était bien gardé d'une pareille infraction aux usages de l'Opéra. Ses partitions sont remplies de charmants menuets, de chaconnes et de siciliennes. Aussi, n'eut-il maille à partir qu'avec les gens de lettres.

L'insuccès de l'opéra de Wagner doit être expliqué par des raisons plus sérieuses. La protection avouée de la princesse de Metternich et l'intervention personnelle de l'empereur avaient provoqué

chez les musiciens une vive irritation et une opposition jalouse. L'orgueil excessif de Wagner, son insociabilité, son caractère ombrageux, ses maladresses ont excité les sarcasmes des petits journaux. Ses partisans et ses ennemis avaient pendant des mois fatigué le public de controverses et de quolibets sur la *musique de l'avenir*. La publication de la *Lettre sur la musique,* avec les jugements dédaigneux portés sur des compositeurs admirés en France et les théories novatrices qu'elle expose, souleva l'indignation des dilettanti du Théâtre-Italien. La presse musicale, qui se composait alors moins qu'aujourd'hui d'esprits éclairés et de juges compétents, extermina le *Tannhœuser,* comme si cette œuvre était directement issue de tendances regardées comme subversives.

Au demeurant, tous les écrits du temps, et ceux de Wagner lui-même, sont d'accord sur ce point que le public français, en général, a montré beaucoup de courtoisie et d'impartialité. Il a apprécié et applaudi les morceaux conçus dans la forme traditionnelle de l'opéra. Le reste, rebutant ses oreilles routinières, lui a semblé ennuyeux. Si l'immoralité de ce dénouement où l'on voit Tannhœuser retourner à Vénus, tandis qu'Elisabeth meurt abandonnée, offusqua les gens graves, rien ne parut plus drôle au public des premières que ces troubadours en maillot abricot célébrant sur la harpe l'amour platonique et s'enquérant de son essence. Aussi bien, le symbolisme de la légende allemande, familier

aux compatriotes de Henri Heine, ne pouvait être compris des Parisiens et, comme l'observe justement M. Paul Lindau, « la vraie cause de la chute fut la transplantation d'une plante germanique sur le sol gaulois (1). »

(1) Edouard Schelle (V. *Tannhœuser à Paris et la troisième guerre musicale*) est d'accord là-dessus avec M. P. Lindau. Le sujet de *Tannhœuser* par lui-même ne pouvait plaire aux Français, et c'est par le manque de liens intellectuels et par l'antipathie des races, qu'il explique la froideur du public pour les légendes allemandes et pour le poème de Wagner.

DEUXIÈME PARTIE

I

QUATRIÈME PÉRIODE

DE 1862 A 1870

Depuis la chute de *Tannhœuser* jusqu'à la guerre de 1870-71. — La musique de Wagner aux Concerts populaires. — *Tristan et Yseult* (1865), *les Maitres Chanteurs* (1868). — *Rheingold* (1869) et la *Walkûsre* (1870) à Munich. — *Rienzi* au Théâtre-Lyrique (1869). — *Art allemand et politique allemande* (1868). — — *Une Capitulation* (1870).

L'échec de *Tannhœuser*, loin de décourager les admirateurs de Wagner, ne fit qu'échauffer leur zèle, et l'un des plus ardents apôtres de l'art nouveau, M. Pasdeloup, entreprit de faire reviser par le public des Concerts populaires la condamnation prononcée à l'Opéra par les abonnés. Les exercices de la Société des jeunes artistes, transportés de la salle Hertz au Cirque d'hiver dans le mois d'octobre 1861, devinrent ainsi les *Concerts populaires de musique*

classique dont la fondation lui a fait tant d'honneur.

Le vendredi 10 mai 1862, à 8 heures 1/2 du soir, dans un concert de bienfaisance donné au profit de l'œuvre de Notre-Dame des Arts, l'orchestre de M. Pasdeloup exécuta la marche de *Tannhœuser* avec chœurs. Grand succès, constaté par Elwart dans son *Histoire des Concerts populaires*.

25 décembre 1864, ouverture du *Vaisseau-fantôme*. A la première audition, comme plus tard en 1868 (25 janvier et 29 décembre) et même par la suite, cette composition a été accueillie comme une œuvre banale, vide, confuse et bruyante. Partout, le public a manifesté la même opinion.

Ouverture de Tannhœuser, les 5 mars, 2 avril et 10 décembre 1865, 15 avril et 9 décembre 1866.

Prélude de Lohengrin, 11 février, 18 mars, 11 novembre 1866 et 24 novembre 1867.

Nous savons par le témoignage de Berlioz, tout fier et tout heureux d'avoir entendu redemander le septuor des *Troyens* dans un concert extraordinaire donné par l'orchestre de M. Pasdeloup au profit d'une Société de bienfaisance, que, ce même jour (7 mars 1866), le public sifflait l'ouverture du *Prophète* (1) et applaudissait la marche de *Lohengrin*.

La Société des Concerts, dirigée par George Hainl, s'aventura pour la première fois, en 1866, dans le

(1) « L'ouverture du *Prophète* de Meyerbeer a été sifflée à outrance; les sergents de ville sont intervenus pour expulser les siffleurs. » — Lettre du 8 mars 1866 à Humbert Ferrand.'
H. Berlioz, *Lettres intimes*, 1 vol. in-18, Calmann Lévy.

répertoire wagnérien, en exécutant, le 8 avril, la marche de *Tannhœuser* qu'elle rejoua le 26 décembre 1869.

Au concours européen de musiques militaires, institué à l'occasion de l'Exposition universelle de 1867 (1), la garde de Paris, dirigée par Paulus, exécuta la *Marche et chœur des fiançailles* de *Lohengrin* et l'emporta sur le 1er régiment d'infanterie bavaroise (chef : M. Siebenkaës), qui avait fait entendre le même morceau. Le premier prix fut décerné *ex-æquo* à la garde de Paris, au 2me régiment de la garde royale et aux grenadiers de la garde prussienne, dirigée par Wieprecht et au régiment du duc de Wurtemberg (Autriche), dont la musique avait pour chef M. Zimmermann.

Au Concert populaire, on donna l'ouverture de *Rienzi* le 3 novembre 1867, le 24 janvier 1869, le 20 février 1870.

Le 26 janvier 1868, l'ouverture du *Vaisseau-fantôme* fut accueillie par des applaudissements suivis d'une bordée de sifflets.

Le 8 février, à la salle Hertz, M. Ch. Lamoureux donna un concert avec orchestre et chœur où la *Marche des fiançailles* de *Lohengrin* était bissée. Le lendemain, 9, première audition au Cirque d'hiver de la *Marche religieuse* de *Lohengrin*. Grand succès,

(1) Ce concours eut lieu au Palais de l'Industrie, le 21 juillet 1867 (Voir l'ouvrage de M. O. Comettant : *La Musique, les Musiciens et les Instruments de musique à l'Exposition universelle de 1867*. 1 vol. in-8°, 1869, Paris, Hachette.)

morceau redemandé. Rejouée le 8 mars 1868 et le 10 janvier 1869.

Le 16, au Conservatoire, le *Chœur des pèlerins* de *Tannhœuser*, exécuté sous la direction de George Hainl, fut bissé. Rejoué le 11 décembre de la même année.

Le Vendredi-Saint, 10 avril, M. Pasdeloup offrait à son auditoire plusieurs fragments de *Tannhœuser :* introduction du troisième acte et récit de Wolfram, retour des pèlerins, prière d'Elisabeth, romance de l'Etoile, plus la fameuse marche, avec, pour solistes, Mme Nilsson et M. Faure. Déluge d'applaudissements.

Le 19 avril 1868, prélude de *Lohengrin*, récit et air du troisième acte, chanté par M. Capoul. Succès.

Mais au mois d'octobre (18 et 25), M. Pasdeloup voulut faire connaître aux Parisiens quelques fragments de la partition des *Maîtres-Chanteurs*, qui avait été jouée cette année-là à Munich. Il avait choisi la *Méditation* pour orchestre, la valse et la marche des corporations. Le prélude fut écouté sans protestations, la valse avec un sentiment de plaisir marqué, la marche provoqua l'explosion de l'ouragan. A la seconde audition, le prélude fut sifflé.

Bien commencée pour Wagner, l'année finit très mal, car le 6 décembre, le prélude de *Lohengrin* causa un violent tumulte. M. Pasdeloup prit la parole, pour apaiser le conflit, s'engageant à ne re-

jouer qu'à la fin du concert le prélude redemandé par un groupe d'enthousiastes.

Le 24 janvier 1869, au Conservatoire, première audition de la *Marche religieuse* de *Lohengrin.*

M. Pasdeloup se risqua le 12 décembre 1869 à faire exécuter l'ouverture des *Maîtres-Chanteurs.* Le public, désorienté par les enchevêtrements polyphoniques de la fugue et par le bousillage d'une exécution médiocre, témoigna son mécontentement par des huées. Les wagnériens se cabrèrent, le brouhaha dégénéra en bousculades et horions. Les mêmes scènes de désordre se répétèrent le dimanche suivant, dès le début du morceau.

L'année d'après, à la première audition de l'ouverture de *Faust* (6 mars 1870), l'opposition ne répondit aux applaudissements que par quelques coups de sifflet.

De son côté, George Hainl, alors chef d'orchestre de la Société des Concerts, tout dévoué aux compositeurs modernes, avait réussi à faire accepter par les habitués du Conservatoire trois morceaux de *Tannhœuser* et de *Lohengrin.* Grâce à ses efforts et à la persévérance de M. Pasdeloup, qui, devenu directeur du Théâtre Lyrique, avait commencé par monter *Rienzi*, tout porte à croire que le triomphe de Wagner en France aurait été bien plus précoce sans la survenue de la guerre de 1870 et la scission profonde qu'elle produisit entre les deux nations devenues ennemies.

*
* *

Quand Wagner, après l'insuccès de *Tannhœuser*, eut quitté Paris, la presse cessa de se préoccuper de lui et fit l'oubli sur ses œuvres comme sur ses actes. C'est seulement, dès lors, dans les recueils spéciaux ou dans les écrits des musiciens que nous trouverons quelques détails sur les événements de sa vie et des appréciations sur les créations de sa troisième manière.

Le poème de *l'Anneau du Niebelung* ayant paru en Allemagne en 1863, la *Gazette musicale* inséra une analyse du sujet de la *Tétralogie,* signée : Duesberg et S. (nos des 13 juillet, 6, 13 et 20 septembre 1863), analyse sujette à caution, car elle contient des erreurs. Le rédacteur juge au-dessous de lui de prendre au sérieux ce poème, lequel « est une absurdité digne du *Pied de mouton.* » Voilà le ton de l'article. Un assez joli mot à citer sur les ébats aquatiques des filles du Rhin dans *Rheingold :* « C'est l'école de la natation jointe à celle de la vocalise. »

Chargé d'une mission musicale en Allemagne par le ministre d'Etat, comte Walewski, M. Ernest Reyer publia son Voyage dans le *Moniteur universel,* au mois de novembre et décembre 1864. Dans le numéro du 22 décembre, il donne son opinion de critique musical sur le *Fliegende Hollœnder.*

« C'est à Weimar que j'ai entendu pour la première fois le *Hollandais volant* (*der Fliegende Hollœnder*) de M. Richard Wagner, partition qui,

dans l'œuvre du maître, succède à *Rienzi* et dont le style m'a paru plus orageux que dramatique. On y sent les premières inquiétudes d'un esprit chercheur, les aspirations hardies d'un génie aventureux, mais il n'y a pas là encore ce souffle puissant, cette grandeur épique qui élèvent au niveau des plus belles productions de l'art musical certaines pages de *Lohengrin* et de *Tannhœuser;* cependant, comme, lorsqu'il composa le *Hollandais volant*, M. Richard Wagner n'avait point encore été proclamé, — fort improprement d'ailleurs, l'apôtre de la *musique de l'avenir*, comme il n'était pas encore plongé dans les abstractions les plus quintessenciées de son système qui l'ont conduit depuis à écrire *Tristan*, la muse avec laquelle il était plus familier, venait le visiter plus souvent et l'on trouve, s'en trop s'en étonner, dans cette œuvre de jeunesse, des phrases pleines de fraîcheur et d'une allure toute naturelle, des cadences qui n'ont aucune prétention à l'originalité, des morceaux d'une coupe tout à fait classique, un air, une ballade, une chanson, une cavatine et même des points d'orgue (1). »

Le 25, après avoir apprécié la traduction de cet ouvrage publié en français par l'éditeur Flaxland, sous le titre de *Vaisseau-fantôme* (2), M. Reyer

(1) *Souvenirs d'Allemagne* de 1864 ont été réimprimés par l'auteur dans son volume : *Notes de musique*, publié en 1875, chez Charpentier.

(2) Déposé au Ministère de l'Intérieur le 20 septembre 1864. Traduction de M. Ch. Nuitter.

ajoute : « On dit que M. Carvalho, — alors directeur du Théâtre Lyrique, — hésite entre le *Vaisseau-fantôme* et *Lohengrin*. A sa place, je n'hésiterais pas, je jouerais les deux. »

Si M. Reyer se montrait indulgent pour le *Vaisseau-fantôme* et se déclarait admirateur de *Lohengrin*, il avoue que le système musical dans lequel est conçu *Tristan et Yseult* lui est antipathique. C'est du moins l'opinion qu'il exprimait en 1864, après avoir entendu au piano deux actes de la partition, exécutés par M. Ed. Lassen, aujourd'hui maître de chapelle à Weimar. Cette audition intime avait lieu chez le docteur X..., un des plus fervents adeptes de la musique wagnérienne. « Lassen se mit au piano, je devrais dire à l'orchestre, et il joua l'ouverture — qui n'est à proprement parler qu'un prélude instrumental. — Je tournais les pages silencieusement; le docteur X..., assis dans un fauteuil, s'épanouissait. L'ouverture finie, les récits succédèrent aux récits, et d'autres récits leur succédèrent encore. Je n'apercevais au loin et de tous côtés que des horizons de sable ; la chaleur devenait accablante, et pas une oasis pour nous reposer, pas le plus petit filet d'eau pour étancher notre soif!... Enfin, la voix de Tristan s'unit à la voix d'Yseult. Ce que deux hautbois ou deux clarinettes peuvent exécuter, sinon sans inconvénient pour l'oreille, du moins sans difficulté, deux voix, quelque exercées qu'on les suppose, sont inhabiles à le faire : il est des intervalles rapprochés, des dissonances dont

il ne faut pas abuser, bien moins encore dans le chant que dans l'orchestre; deux voix qui se rencontrent trop souvent à la faible distance d'une seconde diminuée, par exemple, finissent par se heurter, par se frotter l'une à l'autre et par produire la plus horrible cacophonie...

« Au milieu du duo j'éprouvai cette folle rage de l'enfant qui, désespérant d'apprendre la leçon qu'on lui a donnée à étudier, trépigne et pleure, ferme son livre avec colère et le jette bien loin de lui. De mes doigts crispés je frappai tout à coup le clavier comme l'eussent fait les griffes d'un chat furieux, et, mêlant au hasard les mots allemands et les phrases les plus bizarres, je poussai des cris plus ou moins inintelligibles, des sons inarticulés, incohérents, sauvages. Lassen, toujours calme et souriant à peine, continuait à déchiffrer. Je me retournai pour voir quelle mine faisait le docteur. — Il avait disparu. — Alors Lassen s'arrêta, et j'allais le prier de me dire franchement s'il trouvait une grande différence entre la manière dont le duo avait fini et celle dont il avait commencé, lorsque le docteur reparut. « Continuez, nous dit-il; j'étais dans « mon cabinet, mais je n'ai pas perdu une note. « N'est-ce pas que c'est admirable (*wunderschœn*)? »

Le nom de R. Wagner revient souvent d'ailleurs dans ces *Souvenirs d'Allemagne* et particulièrement au sujet du poème de l'*Anneau du Niebelung*. M. Reyer parle des conditions spéciales de mise en scène et d'exécution réclamées dans sa préface par

l'auteur de la *Tétralogie* et ne paraît pas approuver l'innovation consistant à rendre l'orchestre invisible. Cette mesure ne pouvait d'ailleurs être jugée qu'après l'expérience tentée à Bayreuth.

Au moment où M. Reyer traversait l'Allemagne, Richard Wagner était maître de chapelle à Munich où il avait été appelé en 1861 par le roi Louis II, dès son avènement au trône de Bavière. Il résidait dans une villa située sur le bord du Wurmsee, près du château de Starnberg, présent du jeune prince à l'auteur de *Tristan*, qui, bientôt, devint son favori. En reconnaissance des bienfaits du souverain, Wagner composa et lui dédia le *Huldigungsmarsch*.

A propos des honneurs extraordinaires rendus par le roi de Bavière à son maître de chapelle, Fétis déclarait, dans le dernier volume de la *Biographie universelle des musiciens* (1), publié en 1865 (article sur R. Wagner) : « Tout cela est plus facile que de faire arriver à la postérité la musique de *Lohengrin*, de *Tannhœuser* et de *Rheingold*. »

Grâce à la toute-puissante protection de Louis II, *Tristan et Yseult*, déclaré inexécutable à Carlsruhe, à Vienne et ailleurs, fut mis à l'étude à l'Opéra de Munich. De l'aveu même de l'auteur, les deux principaux rôles furent remplis avec un talent extraordinaire par le ténor Louis Schnorr de Carosfeld et sa femme. Quant à l'exécution instrumentale, dirigée par M. Hans de Bulow, elle fut incomparable.

(1) Tome VIII (S à Z), in-8°, Firmin-Didot, Paris, 1865.

En France, la nouvelle œuvre de Wagner fut assez pauvrement jugée. Avant même qu'elle eût été représentée, Fétis prévenait déjà l'esprit de ses compatriotes à l'encontre de *Tristan et Yseult* (1). « Je ne connais pas cette musique, mais j'ai lu le livret où il n'y a ni conception véritablement dramatique, ni art de la scène, ni bon sens, et le pis, c'est que rien n'est plus ennuyeux. »

La *Gazette musicale* du 4 juin 1865 insérait une correspondance de Munich sur la répétition générale qui avait eu lieu le 15 mai précédent. L'œuvre de Wagner y est condamnée catégoriquement. « Wagner a donné dans cet opéra un libre cours à sa tendance : écarter toute mélodie et adapter aux paroles et à l'esprit du texte une musique purement déclamatoire, colorée par une instrumentation en harmonie avec les sentiments dramatiques, en rapport avec la situation. De chant véritable, il n'en est pas question ; les voix des chanteurs et le puissant orchestre sont condamnés à gémir, à soupirer, à faire rage et même à hurler comme l'exige le libretto le plus insensé en certaines parties qui ait jamais été fait. »

La première représentation eut lieu le 10 juin seulement. Ce fut un succès d'enthousiasme. L'auteur parut sur la scène aux acclamations du public.

(1) La partie biographique de la notice du dictionnaire est faite avec l'étude sur Wagner publiée en 1852 dans la *Gazette musicale*. Quant à la critique des théories wagnériennes, elle était beaucoup plus développée dans la plus ancienne des deux publications.

A cette première représentation, peu de Français étaient venus. Il y avait, uniquement, outre le personnel de l'ambassade, Gasperini, MM. Ed. Schuré et Léon Leroy, plus deux touristes qui se trouvaient là par hasard, un peintre et un étudiant en pharmacie. Gasperini adressa au *Ménestrel* une lettre qui parut dans le numéro du 18 juin. Malgré son enthousiasme pour Wagner, on le sent désorienté par le nouveau style de l'auteur de *Tannhœuser*.

« Dès les premières mesures de l'introduction, vous sentez qu'un monde harmonique nouveau vient de s'ouvrir. Vous êtes surpris, quelque chose se révolte en vous et ce n'est pas sans effroi que vous vous décidez à suivre le compositeur. Puis, ces harmonies étranges s'éclaircissent, le jour se fait dans ce chaos, vos oreilles s'accoutument à ces intervalles inusités. Peu à peu, vous trouvez dans ces accords un charme inconnu qui vous attire; vous vous livrez sans résistance, vous n'écoutez plus l'harmonie, vous appartenez tout entier à la pensée du maître qui vous pénètre et vous envahit. Cette introduction est certainement une des grandes pages de l'œuvre ; le point culminant au point de vue dramatique est le finale du premier acte. »

Il exprime même ces réserves : « ... Quand Wagner obéit à son système, il s'égare, il se perd, il s'affaisse ; dès qu'il oublie ses théories, dès qu'il se laisse être grand artiste, il touche aux plus hauts sommets que le génie humain ait jamais abordés. »

Si Gasperini avait été envoyé à Munich par le journal la *France,* M. Léon Leroy avait spontanément offert à M. Aurélien Scholl, directeur du *Nain Jaune*, de lui envoyer une correspondance de Bavière. Dans une longue lettre, datée du 19 juin 1865 et insérée le 24, il décrivait les nombreuses tribulations de Wagner en quête d'un théâtre disposé à représenter *Tristan et Yseult*, les luttes que l'artiste avait eues à soutenir contre le parti ultramontain, révolté des tendances au *nirvanâ* bouddhique de ce drame dédié à l'athée Feuerbach, mais dont l'opposition avait échoué devant la volonté immuable d'un prince à peine âgé de vingt ans, les retards de la dernière heure causés par l'indisposition de Mme Schnorr, atteinte d'une laryngite.

Dans le poème, il blâme l'empiétement des idées métaphysiques sur l'action scénique, et regrette l'influence exercée par les théories de Schopenhauer sur la conception du drame. « Il y a dans tout cela, dans les tendresses des deux amants, une fièvre de bouddhisme et d'anéantissement qui, à la longue, vous pèse et vous énerve.

« Je me hâte d'ajouter qu'au point de vue exclusivement musical, Wagner s'est parfois élevé à des hauteurs sublimes et j'insiste sur le mot. L'introduction, la presque totalité du premier acte, tout le second jusqu'à la scène du roi Marke, toute la seconde moitié du troisième et particulièrement la scène de la mort d'Yseult, sont d'immortels chefs-d'œuvre. Je ne crois pas que jamais l'art du sympho-

niste soit allé aussi loin, comme richesse de coloris instrumental et comme puissance et comme vérité d'expression. »

Dans un article sur Mendelssohn (*Revue des Deux-Mondes* du 1er juillet 1865) M. Blaze deBury accusait Wagner de s'être fabriqué un succès de commande : « Il lui faut, pour que cette musique s'impose à vous, la faveur des rois, le patronage turbulent des journalistes excentriques et des belles dames évaporées. »

A cette époque, Gasperini commençait, dans le *Ménestrel*, la publication de son ouvrage : *la Nouvelle Allemagne musicale, Richard Wagner*, qui parut en volume l'année suivante (1). C'est la plus importante et la plus favorable des premières publications françaises consacrées à la vie et à l'œuvre de Wagner. A une biographie de l'artiste, très complète et très détaillée, à laquelle j'ai déjà fait de

(1) Dans une sorte d'annuaire artistique, intitulé *la Saison musicale de 1866*, (1 vol. in-18, Paris, 1867, Ach. Faure), rédigé par une réunion d'écrivains, M. Ernest Thoinan, chargé de rendre compte des livres parus pendant cette année 1866, fit un grand éloge de la *Nouvelle Allemagne musicale;* mais, à son avis, il manquait un chapitre à cet ouvrage, l'histoire de *Tannhœuser* à Paris. Ce reproche est très fondé, et cette histoire, qui pouvait l'écrire mieux que Gasperini?

Une fantaisie musicale, *Marius et les Teutons,* par Raoul Ordinaire, parut également en 1866 (1 vol. in-18, Paris, Ach. Faure). Elle était conçue sous la forme d'un dialogue entre un pianiste romantique, défenseur des musiciens modernes, de Schumann et de Wagner, et un vieux flûtiste allemand, adorateur fanatique de Mozart. Le nom de Wagner revient plusieurs fois dans cet ouvrage, et Fétis y est conspué, pour avoir écrit sur Wagner, dans sa *Biographie des Musiciens,* un article injuste et partial.

nombreux emprunts, succède un court chapitre corrigeant les bévues de la presse, suivi d'un parallèle entre Berlioz et Wagner. L'auteur expose ensuite les théories du novateur sur la mélodie *continue*, sur le drame musical, etc.; puis il aborde l'étude des partitions. Il n'y a pas là de vues bien nouvelles, mais, dans les derniers chapitres, Gasperini s'occupe de *Tristan et Yseult*. Il donne du poème une analyse très développée, en blâme la tendance au *nirvanâ* bouddhiste et les spéculations inspirées de Schopenhauer (1). Sur le style musical de l'ouvrage, son appréciation est celle d'un esprit timoré. « C'est une langue nouvelle qui nous frappe, des formes mélodiques étranges, insaisissables qui passent devant nous; des harmonies irritantes nous poursuivent; les chanteurs ont disparu; ce sont des acteurs qui déclament, accompagnés par l'orchestre; des rythmes bizarres surgissent et s'évanouissent aussitôt; un flot de tonalités changeantes se joue de tous nos instincts, de nos habitudes les plus invétérées; devant ces violences, devant ces bouleversements, en face de ce monde nouveau, l'esprit s'arrête et s'effraie. »

Pour faire comprendre au lecteur le système de développement symphonique des *leitmotive*, il écrit cette phrase remarquablement heureuse par la justesse de l'expression : — Lorsque Wagner a créé une

(1) « En composant *Tristan*, dit Wagner, je me plongeai avec confiance dans les profondeurs de l'âme et, de ce centre intérieur du monde, je vis s'épanouir sa forme extérieure. »

idée mélodique, « elle revient sous mille formes, modifiée par les plus délicats procédés de la modulation, par les évolutions infinies du rythme, elle se développe au moment où elle semblait épuisée, elle s'enrichit d'épisodes imprévus qui débordent tout à coup, elle se prolonge en de majestueux épanouissements, puis elle se décolore peu à peu, elle se dépouille de ses vives arêtes, elle se fluidifie, elle se perd et s'éteint méconnaissable dans un dernier soulèvement. »

Il serait trop long d'exposer ici ses considérations successives sur la mélodie, l'harmonie et l'instrumentation de *Tristan*. Les musiciens que ces détails peuvent intéresser, sauront les trouver dans son ouvrage, s'ils ne les connaissent déjà. Dans un épilogue tout actuel, Gasperini faisait allusion au nouvel exil de Wagner, chassé de Munich par l'hostilité des Bavarois envers le despotique favori de leur prince, terrible à la liste civile par ses prodigalités insatiables.

Un nouvel article de Gasperini sur *Tristan et Yseult* fut publié dans la *Saison musicale de 1866*. Il y racontait la genèse de l'œuvre, l'histoire des déboires de l'auteur, la mise à l'étude successive de la partition à Vienne et à Munich, l'opposition fanatique suscitée dans la catholique Bavière par le parti ultramontain, vaincue par la fermeté de Louis II, décrivait l'aspect du théâtre à la première représentation et aux trois soirées suivantes. Il analysait ensuite l'influence des théories de Scho-

penhauer sur la création de Wagner. Son appréciation sur l'œuvre diffère peu des jugements déjà formulés par lui dans le *Ménestrel* et dans la *Nouvelle Allemagne musicale.*

Au point de vue musical, *Tristan* doit être considéré comme le signal d'une réforme urgente. « *Tristan* est une erreur, mais une erreur qui sera féconde. Si Wagner a agi sur ceux de son temps par *Tannhœuser*, par *Lohengrin*, il agira bien plus efficacement par son *Tristan*, si incomplète, si fausse et si boiteuse que soit cette grande œuvre. »

Dans l'*Almanach des musiciens de l'avenir* (1) qui parut l'année suivante, Gasperini donna un nouveau souvenir à Wagner, en reproduisant dans un article sur Ed. Roche, l'anecdote que nous avons citée plus haut, sur ses rapports avec l'auteur de *Tannhœuser*. Cet almanach reproduisait la mélodie de Beethoven intitulée : *les Regrets* et le *lied* des *Deux Grenadiers*, écrit par Wagner sur les strophes de Heine.

En vérité, il fallait qu'en France on fût alors bien ignorant des publications étrangères pour n'avoir fait aucune attention à l'ouvrage de R. Wagner, *Art allemand et politique allemande*, publié en 1868 et traduit en français la même année à Bruxelles (2). Il est inconcevable que, dans la presse parisienne, les ennemis de Wagner aient laissé passer une telle

(1) Une brochure petit in-16, avec, sur la couverture, les premières mesures du prélude de *Tristan*. Paris, 1867, Librairie du *Petit Journal*.

(2) Bruxelles, imp. Sannes. Traducteur anonyme, mais qui, paraît-il, est M. Guilliaume.

occasion de signaler ce virulent réquisitoire contre la perversion du goût allemand par l'esprit français, par les productions de notre art et de notre littérature. Nous reviendrons tout à l'heure sur cette diatribe, mille fois plus haineuse, plus injurieuse à notre égard que la fameuse farce : *Une capitulation*, dont les journalistes ont si bien exploité les insultes à Paris assiégé. Je ne vois pas qu'en 1869, on se soit prévalu de la gallophobie de Wagner pour empêcher M. Pasdeloup de monter *Rienzi* au Théâtre Lyrique.

Dans un volume intitulé les *Musiciens célèbres* (1), Félix Clément jugeait l'œuvre et le système de Wagner avec les idées de Fétis, mais en invoquant en leur faveur certains jugements de Gasperini. Sa conclusion fera sourire : « Quoi qu'il advienne de M. R. Wagner, sa tentative est jugée et la *musique de l'avenir* ne se relèvera pas de l'arrêt qui a été porté contre elle dans la mémorable soirée du 13 mars 1861. » Ces lignes sont datées de 1868; on pouvait alors ne pas prévoir le triomphe futur des idées et des œuvres de Wagner, mais les préférences pour telle ou telle école n'excusent pas le parti pris d'indifférence et de dédain avec lequel le même Félix Clément a rédigé dans le Dictionnaire Larousse, les notices sur *Tannhœuser*, *Lohengrin*, *Tristan* et les *Maîtres-Chanteurs de Nurenberg*.

« En 1868, — écrivait M. Joncières, rappelant ce souvenir dans son article nécrologique sur Wagner,

(1) Un vol. in-8°, Hachette, Paris, 1868.

— lors de la première représentation des *Maîtres-Chanteurs* à Munich, nous étions quatre Français qui avions fait le voyage pour entendre l'œuvre du maître : Pasdeloup, Leroy, notre ancien collaborateur de la *Liberté*, un dilettante dont nous avons oublié le nom et celui qui écrit ces lignes. » Quatre, c'est-à-dire un de plus que pour celle de *Tristan!*

Cette première représentation eut lieu le 21 juin. *La Gazette musicale* inséra, les 28 juin et 5 juillet, deux articles de M. Ch. Bannelier. Le premier avait trait au poème, le second à la musique. Voici un extrait de son appréciation : « Le prélude des *Maîtres-Chanteurs*, plus développé que celui de *Lohengrin*, lui est bien inférieur... La scène de la réunion dans l'église et le chant de Walther au premier acte, celle entre Hans Sachs et Eva, la sérénade où Beckmesser envoie en grattant sa guitare, ses soupirs et ses hoquets amoureux à la femme de chambre d'Eva, déguisée sous les habillements de sa maîtresse et le finale du deuxième acte, le rêve de Walther qu'il répétera plus tard dans l'assemblée publique au deuxième tableau du troisième acte, le mouvement de valse vers le début du dernier finale et la scène entière du concours sont à citer comme les pages principales de la partition. Les deux mélodies chantées par Walther sont ravissantes et rachètent bien des erreurs de goût. »

Les feuilles quotidiennes d'il y a vingt ans ne donnaient pas autant de place aux nouvelles théâtrales que nos journaux bien informés.

Le *Figaro* fut donc le seul journal français qui entretint ses lecteurs de la comédie musicale de R. Wagner. Il inséra deux lettres de M. Léon Leroy. La première, anecdotique (23 juin), décrivait la passion du roi Louis pour les poèmes et la musique de son musicien favori et les visites soudaines qu'il lui rendait en Suisse. La seconde (25 juin) comprenait un récit de la représentation et une analyse de l'œuvre de Wagner. « Son style s'est très sensiblement éclairci, sa phrase s'est précisée, les tonalités ne sont plus aussi fuyantes que par le passé et, en dépit de la multiplicité des éléments mélodiques et harmoniques dont l'emploi simultané est encore un des caractères principaux de la manière de Wagner, la lumière jaillit plus vite de cette masse symphonique qu'il manie avec tant de sûreté et de puissance. »

*
* *

M. Léon Leroy annonçait le 26 janvier 1868, dans la *Liberté*, que M. Carvalho venait de signer un traité avec M. Nuitter, mandataire du compositeur et traducteur du poème, pour la représentation de *Lohengrin* au Théâtre Lyrique. Les répétitions devaient être surveillées par M. Hans de Bulow et la *première* était fixée au mois de mai.

A ce moment, M. Carvalho voyant péricliter son entreprise artistique, eut l'extraordinaire invention, pour relever son crédit, de fonder une nouvelle exploitation théâtrale à la salle Ventadour. Le

16 février, la *Gazette musicale* annonçait que le ministre des Beaux-Arts venait d'autoriser M. Bagier, impresario du Théâtre Italien, à louer cette salle à M. Carvalho, pour y donner des représentations les lundis, mercredis et vendredis (1). Le Théâtre Lyrique de la place du Châtelet devant être réservé aux jeunes compositeurs, le répertoire français de la salle Ventadour devait se composer des grands opéras tels que *Faust*, *Roméo et Juliette* et d'ouvrages étrangers traduits, comme *Lohengrin*.

L'inauguration du *Théâtre de la Renaissance*, — c'est ainsi que M. Carvalho avait appelé sa succursale, — eut lieu le 16 février, avec *Faust*.

Les embarras financiers de M. Carvalho, accrus des charges d'une double gestion, fit remettre la représentation de *Lohengrin* à des temps meilleurs. La partition française qui avait été gravée chez Flaxland, de manière à paraître à l'époque de la première représentation, c'est-à-dire en mai, fut mise en vente en avril 1868 (2).

M. J. Weber en donna une très complète analyse dans le *Temps* du 3 septembre 1868.

« Dans *Lohengrin*, Wagner se rattache étroitement à l'école de Weber, quoique, à certains égards, il soit plus *avancé*. Il est plus avancé parce qu'il se préoccupe avant tout de la marche du drame, sans

(1) La même combinaison fut reprise, mais sans succès, par M. Bagier lui-même, en 1873.

(2) Traduction de M. Ch. Nuitter. Déposée au Ministère de l'Intérieur le 2 mai 1868.

nulle considération pour des formes conventionnelles, sans nulle complaisance pour les habitudes du public ; il supprime presque entièrement les ornements mélodiques (il conserve particulièrement le *grupetto*) ; ses mélodies sont presque toujours syllabiques et il ne lie guère plus de deux notes sur la même syllabe; il fait peu d'usage de la répétition de mots ou de phrases, excepté cependant dans les chœurs et les morceaux d'ensemble où il en use comme tout le monde. Il amoindrit la division trop tranchée entre le récitatif et les morceaux de chant proprement dits; les passages qui ressemblent à des récitatifs sont presque toujours mesurés; on peut rencontrer des morceaux dont la forme est celle d'un air d'une romance, d'une cavatine; mais les duos (il y en a trois), sont plutôt de longs morceaux dialogués où les voix s'unissent rarement et où les mélodies et les passages de déclamation lyrique alternent selon les phases de l'action dramatique. »

L'exploitation simultanée de deux entreprises théâtrales avait augmenté les embarras financiers de M. Carvalho au point de le forcer à renoncer à la direction du Théâtre Lyrique, mais son bail pour la location de la salle Ventadour continuant à courir, il voulait persister à y donner des représentations d'opéras français, avec le concours de son chef d'orchestre, M. Deloffre et de sa femme, la Marguerite de *Faust* et la Juliette de *Roméo*. Son traité avec Wagner lui assurait même le droit exclusif de représenter *Lohengrin* à Paris, s'il en usait avant le

26 janvier 1869. Il dut bientôt renoncer à une tentative si périlleuse et Mme Carvalho eut le bonheur d'être engagée à l'Opéra dans l'automne de 1868.

Après la publication chez Flaxland de la partition française de *Lohengrin*, après la représentation de cet opéra au théâtre de Bade, devant de nombreux Parisiens en villégiature, représentation médiocre d'ailleurs et qui eut peu de succès, deux directeurs exprimaient l'intention de monter cet ouvrage. A cette occasion, M. Reyer (*Débats* du 30 septembre et du 7 octobre), fit une étude approfondie du poème de *Lohengrin*, réservant son appréciation sur la musique pour le lendemain de la représentation. Il citait des passages de l'ouvrage de Liszt, *Lohengrin et Tannhœuser*, et comparait le système de Wagner aux tentatives de réforme proposées par Gluck dans l'épître dédicatoire d'*Alceste*. Cette étude a été recueillie par l'auteur dans son volume : *Notes de musique*.

D'après M. Reyer, la représentation du théâtre de Bade avait eu peu de succès. Mme J. Mendès qui y avait assisté et qui envoya à la *Presse* (8 septembre 1868) un article enthousiaste, assurait que les Français avaient fait un excellent accueil à la musique de Wagner et, par leur attitude respectueuse, avaient fait au génie amende honorable pour les scandales de *Tannhœuser*.

Le fait lui semblait significatif de la part d'un public qui n'était autre que le public parisien des *premières*. « Les quelques Allemands qui assistaient

à cette soirée avaient résolu de ne pas applaudir, ne voulant pas influencer l'opinion française, disaient-ils. »

Un peu plus tard, Mme J. Mendès publia dans la *Presse* du 17 octobre suivant, sous le titre : *Richard Wagner et la critique*, une longue étude où elle répondait à certains passages des articles de M. Reyer sur *Lohengrin*. D'après elle, les opéras de Wagner ne sont pas conçus d'après le même système que ceux de Gluck et, à l'appui de cette affirmation, elle citait des extraits de la *Lettre sur la musique*, expliquant l'innovation de Wagner. Le parallèle lui semble d'autant moins juste que Gluck n'a commencé à obéir à ses idées de réforme qu'à l'âge de quarante-quatre ans.

Wagner a toute sa vie tendu vers le but qu'il s'était proposé. M. Reyer a tort de penser que Wagner traite avec mépris les maîtres qui l'ont précédé et elle lui oppose des citations choisies dans la *Lettre à F. Villot*, contenant des éloges pour Mozart, Gluck et Beethoven, sans se douter que ces éloges ont été écrits à Paris pour pallier les critiques acerbes d'*Opéra et Drame*.

M. Reyer répondit à Mme J. Mendès par une lettre courtoise et spirituelle et n'eut pas de peine à lui démontrer qu'il savait son Gluck aussi bien qu'elle et que la discussion portait sur un mot, mais son admiration pour Wagner, disait-il, n'allait pas jusqu'à aimer *Tristan et Yseult*.

Dans un second article (*Presse* du 30 octobre),

Mme J. Mendès donnait de chacune des œuvres du maître, y compris *Tristan* et les *Maîtres-Chanteurs*, une analyse plutôt poétique que musicale, mais absolument hyperbolique.

*
* *

A peine eut-il obtenu, par décret du 22 août 1868, le privilège de M. Carvalho, M. Pasdeloup avait songé à représenter *Lohengrin* (1). Devenu directeur du Théâtre Lyrique, il se proposait de monter successivement tous les opéras de Wagner. Il avait choisi *Rienzi* pour son début parce que cette œuvre avait été composée sur le modèle de l'opéra français. « *Rienzi*, a dit Wagner lui-même, a été conçu et exécuté sous l'empire de l'émulation excitée en moi par les jeunes impressions dont m'avaient rempli les opéras héroïques de Spontini et le genre brillant du Grand-Opéra de Paris d'où m'arrivaient des ouvrages portant les noms d'Auber, de Meyerbeer et d'Halévy... Ce *Rienzi* fut achevé pendant mon premier séjour à Paris ; j'étais en face des splendeurs du Grand-Opéra et j'étais assez présomptueux pour concevoir le désir, pour me flatter de l'espoir d'y voir représenter mon ouvrage (2). »

(1) « Après les *Maîtres-Chanteurs*, dit Wagner dans une lettre adressée en mars 1869 à Mme Judith Gautier et publiée par la *Liberté*, on a parlé d'une troupe allemande devant donner, l'un après l'autre, mes opéras à Paris, puis on a voulu tenter *Lohengrin* en italien, puis encore *Lohengrin* en français, que sais-je ? Bref, il n'était pas question cet été de moins de cinq projets concernant la représentation de mes œuvres à Paris. Cependant, je n'en ai pas encouragé un seul. »

(2) Lettre à M. Frédéric Villot.

M. Pasdeloup avait d'ailleurs invité l'auteur à venir diriger les répétitions de son opéra, mais, soit qu'il méprisât absolument cette production de sa jeunesse, soit qu'il craignît un nouvel affront à sa gloire, s'il revenait à Paris, Wagner avait décliné cette offre. Dans la lettre écrite en mars 1869 à Mme Judith Gautier, il expliquait les raisons de son refus.

« La mise en scène de *Rienzi* au Théâtre-Lyrique n'a été qu'une question toute personnelle entre M. Pasdeloup et moi... Quand M. Pasdeloup est venu me dire qu'il prenait la direction du Théâtre-Lyrique dans l'intention de donner plusieurs de mes ouvrages, je ne crus pas pouvoir refuser à cet ami zélé et capable l'autorisation de les représenter et, comme il désirait débuter par *Rienzi*, je lui dis qu'en effet, c'était celui de mes opéras qui m'avait toujours paru devoir s'adapter le plus aisément à une scène française. » Je souhaite le succès, disait Wagner, à mon ami Pasdeloup « qui, depuis une série d'années, a vaillamment arboré et énergiquement soutenu ma cause. »

Cette lettre fut reproduite par M. Ed. Drumont dans une plaquette (1), publiée en 1869, avant la représentation de *Rienzi*. Cette courte brochure, ornée d'un fort mauvais portrait de Wagner, comprend une biographie puisée aux sources déjà connues, agrémentée de nombreuses anecdotes dont

(1) *Richard Wagner, l'homme et le musicien, à propos de Rienzi*, une brochure in-4°, Dentu, Paris, 1869.

plusieurs m'ont paru invraisemblables, suivie de quelques renseignements intimes sur le maître allemand.

« Il écrit, vêtu d'une robe de chambre en velours violet ou bleu de roi que relèvent de grosses torsades d'or, debout, sur un pupitre à hauteur d'appui. Il ne trace pas une note sur le papier sans avoir tout le morceau dans sa tête... ; telle est sa fermeté de conception qu'il ne fait pas une rature en cent pages, malgré la diversité des motifs et la richesse de l'orchestration. »

Le caractère de l'homme est sévèrement jugé... « Jamais homme de génie ne fut plus égoïste que Wagner. Nul n'a rencontré plus de dévouements, plus de fanatisme, plus de séides enthousiastes et prêts à mourir pour lui. Nul n'a moins reconnu et apprécié le dévouement... L'artiste est grand, l'homme est petit. »

*
* *

Au moment où *Rienzi* faisait son apparition au Théâtre-Lyrique, il y avait un mois que Berlioz était mort. L'Opéra jouait le *Faust* de M. Gounod, converti en drame lyrique et allongé d'un ballet. Sur l'affiche du Théâtre-Français, les *Faux ménages* de M. Pailleron ; à l'Odéon, *Gutenberg*, drame en cinq actes en vers d'Éd. Fournier ; au Théâtre-Cluny, les *Inutiles* de M. Ed. Cadol. M. V. Sardou triomphait à la Porte-Saint-Martin, avec *Patrie*, au Gymnase, avec *Séraphine*. L'Ambigu reprenait le *Vau-*

trin de Balzac, et les *Variétés* donnaient l'immortelle *Belle Hélène*, en attendant la *Cour du roi Pétaud* (1), opéra-bouffe en trois actes de MM. Ph. Gille et Jaime fils, musique de M. Delibes. Quelques jours plus tard, allait paraître l'*Homme qui rit*, de Victor Hugo.

Nous trouvons dans une lettre de Georges Bizet (2), avec ses impressions sur la musique, un curieux tableau de la répétition générale de *Rienzi* au Théâtre-Lyrique. « On a commencé à 8 heures, — on a terminé à 2 heures. — Quatre-vingts musiciens à l'orchestre, — trente sur la scène, — cent trente choristes, — cent cinquante figurants. — Pièce mal faite. Un seul rôle : celui de Rienzi, remarquablement tenu par Montjauze. — Un tapage dont nul ne peut donner une idée ; un mélange de motifs italiens ; bizarre et mauvais style : musique de décadence plutôt que de l'avenir. — Des morceaux détestables ! des morceaux admirables ! au total : une œuvre étonnante, *vivant* prodigieusement ! une grandeur, un souffle olympiens ! du génie, sans mesure, sans ordre, mais du génie ! Sera-ce un succès ? Je l'ignore ! — La salle était pleine, — pas de claque ! des effets prodigieux, des effets désastreux ! des cris d'enthousiasme ! puis des silences mornes d'une demi-heure. — Les uns disent : c'est du mauvais Verdi ! les autres ; c'est du bon Wagner ! C'est su-

(1) Représentée le 24 avril 1869.

(2) *Georges Bizet, souvenirs et correspondance*, par M. Ed. Galabert.

blime ! — C'est affreux ! c'est médiocre ! — ce n'est pas mal ! Le public est dérouté ! c'est très amusant. — Peu de gens ont le courage de persister dans leur haine contre Wagner. Le *bourgeois*, le *gandin* sentent qu'ils ont affaire à un grand b..., et ils pataugent. — Nous verrons mardi ; — le public d'hier, composé d'invités, était forcé d'être poli. »

La première représentation de *Rienzi* eut lieu le 6 avril 1869. M. Pasdeloup lui-même conduisait l'orchestre (1). La mise en scène de ce drame tumultueux était luxueuse, les costumes avaient été dessinés par M. Eugène Lacoste, qui, depuis, devint le dessinateur attitré de l'Opéra, mais la distribution était médiocre (2). Seul, Montjauze obtint un grand succès, dans le rôle de Rienzi et Mlle Priola fit un très heureux début comme coryphée des messagers de paix.

Vu l'insuffisance des interprètes et la longueur de l'opéra, on avait été obligé de couper presque tous les airs, duos et trios de la partition allemande. De la version originale, il ne restait plus qu'un dialogue perpétuel entre Rienzi et le peuple romain, quelque chose comme une séance du forum mise en musique. Aussi, presque tous les critiques se récrièrent-ils sur le manque de contrastes de l'action re-

(1) Une semaine avant la première représentation, M. Pasdeloup était allé à Zurich prendre les instructions définitives du compositeur, afin de se conformer à ses intentions musicales.

(2) Distribution : Rienzi, Montjauze ; — Irène, Mlle Sternberg ; — Adriano, Mlle Borghèse ; — le messager, Mlle Priola ; — Baroncelli, M. Massy ; — Cecco, M. Bacquié ; — Orsini, Lutz ; — Colonna, Giraudet ; — Raimondo, Labat. — Danse, Mlle Zina Mérante.

présentée, sur la monotonie des situations ramenant à tout propos les morceaux d'ensemble les plus bruyants et les *tutti* les plus furibonds.

Gustave Bertrand, collaborateur du *Ménestrel*, — qui plus tard devait prendre la direction du Théâtre des Nations érigé sur l'emplacement du Théâtre-Lyrique, — déclara que le choix de *Rienzi* ne prouvait rien pour ou contre Wagner, l'auteur ayant désavoué cette œuvre de jeunesse sur laquelle il serait absurde de le juger. D'après lui, mieux valait tomber avec *Lohengrin* que réussir avec *Rienzi*. M. Pasdeloup qui avait fait de grandes dépenses pour la mise en scène de l'ouvrage de Wagner, n'était peut-être pas du même avis. La sévérité de Gustave Bertrand ne fit grâce qu'au finale du premier acte, au chœur des messagers de paix et à la prière de Rienzi. « Le troisième acte est mauvais; je n'excepte de cet arrêt sommaire que la prière des femmes pendant le combat qui est originale et revient avec plus de bonheur encore en se compliquant de l'hymne *santo spirito cavaliere*. Je pourrais aussi, par excès de conscience, signaler telles phrases çà et là, mais elles sont noyées, abîmées dans le brouhaha presque continu d'une musique d'hippodrome : ce ne sont que marches, fanfares, pas redoublés, chants de guerre à pied et à cheval, chants du départ et du retour, chœurs de victoire dont plusieurs m'ont paru reculer les bornes de la trivialité. La pauvreté des motifs n'est qu'imparfaitement dissimulée par les harmonies compactes dont ils sont presque partout

sous-tendus et par l'abus orgiaque des sonorités vocales et instrumentales (1). »

Italianisme,... réminiscences de Verdi,... abus de formules, rôle de femme suraigu, ballets mal réussis, voilà les griefs de M. Ch. Bannelier, exposés dans la *Gazette musicale* (11 avril). « Le deuxième motif de l'ouverture est une insupportable vulgarité italienne empruntée au finale du second acte. »... « Nous citerons comme fort bien réussis au point de vue dramatique et ne dépassant pas le but : la fin du quatrième acte, les premières moitiés du premier et du deuxième... Le chœur des messagers et la prière de Rienzi reposent un peu du fracas qui les encadre. »

« Quant à la mélodie, écrivait Hipp. Prévost dans la *France* du 18 avril, eh bien! il y en aurait de quoi défrayer toute une honnête partition. Si on rassemblait toutes les phrases, tous les motifs, tous les fragments d'idées d'un tour facile et vocal même pour les ajuster bout à bout avec quelque goût et quelque ingéniosité, on pourrait en constituer un certain nombre d'airs, de duos et de trios, lesquels font presque entièrement défaut à cette trop longue partition. »

A la violence avec laquelle Paul de Saint-Victor a fulminé contre *Tannhœuser*, on ne s'étonnera pas de le voir très indulgent à *Rienzi* (2). Il admire cet opéra, tout en déplorant le tumultueux fracas de l'or-

(1) *Ménestrel* du 11 avril 1869.
(2) *Liberté* du 12 avril.

chestration, mais il proteste que son admiration se restreint à ce seul ouvrage de Wagner. « Pour moi, *Rienzi* est une oasis dans le désert bruyant et vide de son œuvre... Depuis *Rienzi*, M. Wagner a érigé en dogmes, la cacophonie et l'incohérence », et le critique apprécie l'ensemble d'une œuvre qu'il ne connaît pas en des termes féroces qui durent révolter Mme Judith Mendès. Celle-ci, quelques jours anparavant, avait publié dans la *Liberté* un article apologétique sur Wagner, défendant l'homme contre les calomnies et les insultes et proclamant la valeur de l'artiste.

Les fanfares de *Rienzi* avaient fait bondir le vaillant cœur de Théophile Gautier. Cette bataille musicale, livrée contre les siffleurs de *Tannhœuser* par les jeunes adeptes de l'art wagnérien, lui inspira un feuilleton dithyrambique (*Journal officiel* du 12 avril).

« Wagner a le don de passionner la foule, de provoquer des enthousiasmes frénétiques et des répulsions violentes... C'est une agitation, un tumulte une furie qui rappellent les grandes luttes romantiques de 1830, où les jeunes bandes d'*Hernani* se ruaient au théâtre avec leur mot de passe, scalpant les faux toupets classiques et proclamant la liberté et l'autonomie de l'art... L'éclatant succès obtenu à la première représentation et qui se continuera sans nul doute, permet d'espérer que nous verrons bientôt le *Vaisseau-fantôme*, *Tannhœuser*, *Lohengrin* *Tristan*, les *Maîtres-Chanteurs* et tout ce réper

toire inconnu, riche écrin de beautés nouvelles. »

M. de Pontmartin (*Gazette de France*, avril 1869) consacrait à R. Wagner l'un de ses *samedis* (1). Il comparait le livret de *Rienzi* au drame de Gustave Drouineau, « une bonne tragédie de rhétorique. » Si, comme il est probable, la vocation de Wagner lui a été révélée par la représentation du *Freischütz* de Weber, ce chef-d'œuvre du romantisme allemand, combien, par la suite, n'a-t-il pas dû mépriser les compromis scéniques de Scribe et de Meyerbeer!

Comme auteur de poèmes dramatiques et de poèmes dont les personnages « ont une grandeur épique », Wagner appartient à la causerie littéraire. « A une époque industrielle et prosaïque, il rend dans toute son intensité, le sens des âges chevaleresques... Il mérite d'être à la fois populaire et national, ce qui n'est pas la même chose... C'est peut-être dans l'histoire de l'art la première fois qu'avant de savoir si la musique d'un compositeur est bonne ou mauvaise, on se sent irrésistiblement amené à le saluer comme un poète ou un artiste. »

Dans le *Temps* (13 avril), M. J. Weber se livra à une analyse de la partition, très détaillée, très élogieuse et même trop uniformément favorable. Tout lui paraît bon dans le premier acte, sauf le duo d'amour « auquel fait tort sa couleur italienne. » — « L'hymne *Santo spirito cavaliere* est très vigoureux; l'effet dramatique arrive à son comble dans la prière

(1) Cet article a été réimprimé dans les *Nouveaux Samedis* de M. de Pontmartin (7me série). 1 vol. in-18, Paris, 1870, M. Lévy

chantée par le chœur des femmes, tandis que le combat se livre aux portes de Rome... La scène de la conjuration a un caractère sombre, concentré, menaçant. A l'arrivée de Rienzi, l'orchestre joue une marche d'une expression douce et charmante; la mélodie chantée par le tribun a le même caractère. L'anathème et le chœur des moines forme un beau contraste avec ce qui précède... — La prière de Rienzi est un des morceaux les plus mélodieux et qui ont obtenu le plus de succès; elle est digne de Weber... La scène finale est une des plus étonnantes créations de Wagner », et M. Weber la compare à la strette des trompettes dans la *Bénédiction des poignards.*

Exhumons quelques facéties des amuseurs du Tout-Paris.

— « Ce qui nuira à *Rienzi*, c'est que l'élément féminin, c'est que l'amour y est relégué au troisième plan. Le héros n'est qu'un tribun uniquement occupé de politique et qui s'exprime comme un article de fond du *Journal des Débats.* » — *Vie parisienne* (10 avril).

— « *Rienzi*, — c'est M. Pierre Véron qui, dans le *Charivari* du 8 avril, évoque cette gracieuse comparaison, — fait l'effet d'une macédoine de Verdi et de Meyerbeer pilée dans un mortier et entrée ensuite en fermentation ».

Le premier-Paris du *Figaro* du 8 avril est signé du nom de M. Albert Wolff. Aucun courriériste n'a jamais fait mieux dans le genre *Soirée parisienne*

Ce compte rendu théâtral est un chef-d'œuvre de bouffonnerie tudesque, grossière et lourdement travaillée. Presque toute la première page du *Figaro* remplie de balourdises et d'onomatopées d'humoriste allemand, pour arriver à accoucher d'un mot spirituel! Ce n'est pas la peine de blaguer Wagner et son manque d'idées! Je renvoie le lecteur à ce délicieux morceau de parade foraine avec accompagnement de cymbales.

Quelques phrases prises au hasard. M. Wolff a déjà donné des éloges à l'ouverture et au septuor du premier acte. « Le trio est italien, mais il est joli. Rienzi va rejoindre ses amis, ce qui permet aux amoureux de chanter le seul et exécrable duo de cet opéra. Le final par Rienzi et les chœurs, qui suit ce morceau, n'a aucune grandeur; si je le signale, c'est qu'il commence le vacarme infernal qui va durer jusqu'à la fin du troisième acte. » Il déclare le solo de Mlle Priola *adorable*. « Il n'y a plus ensuite que tintamarre de cuivres. Ce diable de Wagner a mis l'explosion de la place de la Sorbonne en musique... Pendant le troisième acte, plusieurs chevaux ont pris le mors aux dents dans la rue. » La scène de Rienzi abandonné lui paraît remarquable. « La prière de Rienzi n'est autre chose que cette mélodie large et belle que nous avons déjà entendue dans l'ouverture. » Le public a applaudi les bonnes parties de l'opéra de Wagner; « s'il (l'auteur) avait assisté à la curieuse soirée d'hier, il eût compris que ce public si facile à contenter, si amoureux des

belles choses, ne se laissera jamais imposer la soi-disant musique de l'avenir, avec ses effets de casseroles et de porcelaine fêlée. »

M. Albert Millaud, dans sa *Petite Némésis* (1), trouva moyen de dire les mêmes rengaines avec plus de drôlerie. Voici les meilleures strophes :

Chaudronniers, vous qui savez faire
Du bruit sur le bronze vibrant,
Applaudissez votre confrère,
Saluez votre concurrent.

Quoique vos gammes soient pareilles,
Jamais, malgré l'accord parfait,
Vous ne ferez à nos oreilles
Autant de mal qu'il nous a fait.

. . . . . .

Je déclare que les trombones
En doux accords sont abondants;
Mais je plains beaucoup les personnes
Qui soufflent du Wagner dedans.

La presse avait, avec un tel ensemble, protesté contre le vacarme de l'instrumentation de *Rienzi*, que M. Reyer crut devoir, dans les *Débats* (18 avril), rassurer les âmes timorées, les dilettanti aux oreilles délicates, en affirmant solennellement que ce vacarme ne dépassait pas la moyenne des tintamarres d'opéra italien.

Cinq ou six jours après la première, on vendait

(1) *Figaro* du 12 avril. Pièce de vers intitulée : *Richard Wagner.*

devant le Théâtre-Lyrique un numéro de la *Chronique illustrée* (11 avril 1869), presque entièrement consacré à *Rienzi*, texte par Alfred d'Aunay, avec portraits de Montjauze et de Mlle Borghèse et de nombreux dessins reproduisant les costumes et les décors de l'opéra de Wagner.

La partition française (traduction de MM. Ch. Nuitter et Guilliaume) parut le mois d'après chez Durand-Schœnewerk. Elle fut déposée le 3 mai au Ministère de l'Intérieur.

Quelques semaines plus tard, Hipp. Prévost, critique musical de la *France*, réunit ses articles des 18 avril et 19 mai 1869 en une brochure qui se vendait au profit de l'Association des artistes musiciens (1).

Cette brochure est écrite dans un esprit très hostile à Wagner et contient des attaques fort vives. Wagner ayant fait paraître au mois de mars une nouvelle édition de son *Judaïsme dans la musique*, publié tout d'abord en 1852, la lecture de ce factum où Meyerbeer, Mendelssohn et Halévy sont maltraités avec un évident parti-pris, indigna le critique. D'après Wagner, « un juif ne saurait être un peintre, un sculpteur, un poète, un musicien, un comédien, un artiste de talent. » On voit que cette théorie n'a pas été inventée par M. Ed. Drumont.

Prévost accuse Wagner d'avoir à dessein choisi

(1) *Étude sur Richard Wagner à l'occasion de Rienzi*, par Hipp. Prévost. Paris, 1869, brochure in-8°, chez les libraires et éditeurs de musique.

le moment où *Rienzi* était représenté à Paris pour lancer ce brûlot, afin de pouvoir, en cas d'insuccès, crier à la cabale et se poser en martyr crucifié par les juifs.

« Mais cet ennemi de la race hébraïque n'est-il pas lui-même le Juif errant, le maudit de l'art, condamné à la *marche forcée ?* » Il y a dans *Rienzi* fort peu de fragments mélodiques. Wagner, d'ailleurs, n'a rien inventé, ni pour la fusion absolue du drame et de la musique, ni en matière d'harmonie, ni comme sonorité orchestrale. Si *Rienzi* a eu un semblant de succès, c'est qu'on y rencontre, « au milieu du chaos et du bruit, quelques-unes des variations *d'airs connus,* des formules consacrées. »

Le critique fait à ce propos une déclaration ingénue : « Des lieux communs au théâtre, il ne faut pas en faire fi ! Bien accommodés et servis à point, ils sont toujours assurés de plaire ; ils reposent l'attention du public. »

Il accorderait même que Wagner est un grand musicien, mais il ne peut lui pardonner d'avoir vilipendé Meyerbeer et Halévy, d'avoir écrit que la partition de *Faust* est de « la musique de Lorette ! »

Cette brochure acerbe commence ainsi : « Richard Wagner est un fou, un fou d'orgueil. » Elle finit sur cette idée : La musique de l'avenir est une monstruosité ; « improlifique par nature comme tous les monstres, Wagner est impuissant à se reproduire, à se multiplier. »

*
* *

Nous avons vu Mme Judith Mendès choisie par Wagner comme destinataire de la lettre par laquelle il annonçait ne pas devoir se rendre à Paris pour les répétitions de *Rienzi*, nous l'avons vue consacrer son ardeur juvénile et son talent d'écrivain à l'apologie du favori du roi de Bavière ; on ne s'étonnera donc pas du pieux pèlerinage à Triebchen accompli par elle au mois de juillet 1869.

Elle raconte dans ses *Souvenirs* sur R. Wagner qu'après avoir écrit quelques articles sur les ouvrages du maître (1868), elle les lui envoya en le priant de vouloir bien l'aider de quelques conseils pour les compléter et les corriger. Wagner, qui habitait alors Lucerne, lui annonça dans une lettre très aimable son prochain voyage à Paris. Le voyage promis n'ayant pas eu lieu, elle se décida à aller le voir à Lucerne, au mois de juillet 1869. Prévenu de son arrivée, Wagner était venu l'attendre à la gare. De Lucerne, elle se rendit à la villa de Triebchen, sur le lac, dont elle donne une intéressante description. Elle fait ensuite un portrait de Wagner, en insistant sur sa bonté.

« Il y a néanmoins dans le caractère de Richard Wagner, il faut bien le reconnaître, des violences et des rudesses qui sont cause qu'il est si souvent méconnu ; mais seulement de ceux qui ne jugent que par l'extériorité des choses. Nerveux et impressionnable à l'excès, les sentiments qu'il éprouve sont toujours poussés à leur paroxysme ; une peine légère

est chez lui presque du désespoir; la moindre irritation a l'apparence de la fureur. Cette merveilleuse organisation, d'une si exquise sensibilité, a des violences terribles, on se demande même comment il peut y résister; un jour de chagrin le vieillit de dix ans, mais, la joie revenue, il est plus jeune que jamais le jour d'après. Il se dépense avec une prodigalité extraordinaire. Toujours sincère, se donnant tout entier à toutes choses, d'un esprit très mobile pourtant, ses opinions, ses idées, très absolues au premier moment, n'ont rien d'irrévocable; personne mieux que lui ne sait reconnaître une erreur, mais il faut laisser passer le premier feu. »

On peut rapprocher de ces souvenirs ceux de M. Catulle Mendès (1) sur ses rapports avec Wagner à Triebchen. Il voyageait alors en Suisse et en Allemagne avec Mme J. Mendès et M. Villiers de l'Isle-Adam (2).

« Il était petit, maigre, étroitement enveloppé d'une longue redingote de drap marron, et tout ce corps grêle, quoique très robuste peut-être, — l'air d'un paquet de ressorts, — avait, dans l'agacement de l'attente, le tremblement presque convulsif d'une femme qui a ses nerfs; mais le visage gardait une magnifique expression de hauteur et de sérénité. Tandis que la bouche aux lèvres très minces, pâles,

(1) *Richard Wagner*, par Catulle Mendès, 1 vol. in-18°, Charpentier. Paris, 1886.

(2) Fanatique admirateur de Wagner, M. Villiers de l'Isle-Adam lui a dédié un de ses *Contes cruels*, le *Secret de l'ancienne musique*.

à peines visibles, se tordait dans le pli d'un sourire amer, le beau front, — sous le chapeau rejeté en arrière, — le beau front vaste et pur, uni, entre des cheveux très doux, déjà grisonnants, qui fuyaient, montrait la paix inaltérable de je ne sais quelle immense pensée, et il y avait dans la transparence ingénue des yeux, — des yeux pareils à ceux d'un enfant ou d'une vierge, — toute la belle candeur d'un rêve inviolé.

« Dès qu'il nous vit, Richard Wagner frémit des pieds à la tête avec la soudaineté d'une chanterelle secouée par un pizzicato, jeta son chapeau en l'air, avec des cris de folle bienvenue, faillit danser de joie, se jeta sur nous, nous sauta au cou, nous prit par le bras, et remués, bousculés, emportés dans un tourbillon de gestes et de paroles, nous étions déjà dans la voiture qui devait nous conduire à l'habitation du Maître. »

En quelques pages très vivantes, M. Cat. Mendès, — à qui les hôteliers de Lucerne rendaient des honneurs royaux, l'ayant pris pour le roi de Bavière et Villiers pour le prince Taxis, — évoque ces journées de causerie, de musique, de projets artistiques, en lesquelles se complaisaient les visiteurs français admis dans l'intimité de Wagner (1).

(1) M. C. Mendès, en des *Notes de voyage* adressées à cette époque au *National*, décrivait l'intérieur de la villa de Triebchen et racontait sa visite à Wagner. Il citait même de lui des propos flatteurs sur des musiciens tels que Mozart, Auber et Rossini. « Parmi les plus grands chagrins de sa vie, il compte la mort de Baudelaire et celle de Gasperini ». (N° du 3 août 1869).

A la répétition générale de *Rheingold*, au théâtre Royal de Munich, assistaient M. et Mme Mendès, M. C. Saint-Saëns, Mlle Augusta Holmès, M. Léon Leroy et, d'après ce dernier, vingt autres Parisiens, artistes ou amateurs. Mlle Augusta Holmès ne se contenta pas d'exprimer son enthousiasme pour la nouvelle œuvre de Wagner dans la *Revue libérale et démocratique* de Seine-et-Oise (19 septembre 1869) ; elle avait voulu convertir au culte de son dieu le redoutable M. Comettant, en lui vantant les merveilles poétiques et musicales de *Rheingold* (Lettre du 7 septembre).

Citons d'elle une exacte description du prélude de cet ouvrage.

« Après une introduction construite sur une phrase unique, d'abord indiquée par les bassons, reprise ensuite par les cors, puis descendant aux violoncelles, traversant le quatuor d'instruments à cordes, pour s'étendre dans les profondeurs de l'orchestre, toujours sur une note grave donnée obstinément par les contrebasses, augmentant d'intensité à chaque transformation, pour éclater enfin dans un *tutti* formidable, ayant laissé par ce développement général l'impression du flot toujours grandissant, s'écroulant sur les récifs avec un bruit d'orage, le rideau se lève. »

M. Catulle Mendès adressa au *National* (5 septembre 1869) et Mme Mendès au *Rappel* (7 septembre), de poétiques paraphrases à ce point hyperboliques que M. Albert Wolff écrivait : — « La famille Mendès

tient à cette heure, à Paris, le bureau d'omnibus de la gloire de Wagner, avec correspondance pour le Panthéon. »

Dans sa lettre au *Figaro* (numéro du 6 septembre 1869), M. Léon Leroy expliqua les remises successives de la représentation de *Rheingold* par l'hostilité marquée des catholiques à l'égard de l'athée Wagner et les intrigues des Juifs coalisés contre l'auteur du *Judaïsme dans la musique.*

Le 15 septembre, M. Albert Wolff, écrivant de Bavière au *Figaro*, raillait M. Léon Leroy, d'avoir cru, faute d'avoir pu, ne sachant pas l'allemand, interroger les simples bourgeois de Munich, à une ligue antiwagnérienne, formée par les Juifs et les catholiques contre l'artiste protestant et de traiter la question Wagner comme une sorte de Saint-Barthélemy. L'hostilité des Bavarois s'expliquait, à son avis, par des raisons plus simples, la prodigalité du roi à l'égard de son musicien favori, les affaires publiques délaissées par le jeune prince pour les questions d'art, le théâtre royal de Munich fermé pendant plus de deux mois pour les répétitions des opéras de Wagner.

M. Léon Leroy, auquel M. Albert Wolff accordait une sérieuse compétence musicale, se défendit du reproche de ne pas savoir l'allemand et répliqua à M. Wolff que, s'il parlait l'allemand, il avait tort du moins de traiter Wagner comme le dernier des *cacophonistes*, lui, Albert Wolff, *qui ne connaît pas la musique*. Il était inexact que le théâtre de Munich

fût réservé à Wagner et à l'appui de son dire, M. Leroy donnait le nombre des représentations des opéras de Wagner, joués pendant la dernière saison (*Figaro* du 18 septembre).

Si élogieux que fût le compte rendu de M. Schuré, ce n'était pas un simple dithyrambe en l'honneur du poète Wagner; on y trouve quelques jugements sur la musique de *Rheingold*. « Le premier tableau est un chef-d'œuvre de poésie et de musique. Jamais le charme de l'élément liquide n'a été rendu d'une manière plus palpable et plus troublante. L'ondulation de l'orchestre, le doux rythme de la vague fluviale ne cesse pas un instant. Les chants des ondines, leur dialogue narquois et joyeux s'y enlace avec une grâce serpentine.....

« Ce moment sublime où les dieux choisissent entre l'or et la beauté (le rachat de Freïa), ce point culminant du prologue est transfiguré par une symphonie d'une saisissante élévation... A la fin du dernier tableau, les dieux s'avancent vers le Walhalla aux sons d'une marche grandiose, de majesté beethovenienne. » Wagner a trouvé trois genres de musique différents pour peindre la région fluviale, les antres du Nibelheim et les hauteurs sereines habitées par les dieux. « Toute l'instrumentation du Nibelheim est aussi forte dans le *sombre* et le *rouge-feu* que celle du Rhin dans le *vert glauque* et le *liquide*, ou celle du Walhalla, dans le *clair* et l'*éthéré*. » (*Temps* du 9 septembre).

Dans son *Épître au roi de Thuringe*, — lisez : de

Bavière, — en réponse au mauvais procédé de Louis II faisant saisir chez les libraires du royaume la traduction allemande du *Roi-vierge* (1), — M. C. Mendès se vante d'avoir, en 1869, par ses menées rebelles à la volonté souveraine, empêché la représentation de *Rheingold*, le succès de l'œuvre ayant paru à l'auteur lui-même compromis par une ridicule et mesquine mise en scène. Les protestations du compositeur n'ayant réussi qu'à le faire expulser de Bavière, M. Mendès se serait mis en tête de désorganiser le théâtre, aurait fait signer sa démission au chef d'orchestre, déterminé l'un des acteurs à une fuite nocturne, à l'heure même de la représentation et, par son obstination dévouée à la gloire de Wagner, triomphé de l'absurde et impérieux caprice royal. Toute cette histoire est confirmée par une correspondance de Munich, insérée dans la *Gazette musicale* du 12 septembre 1869 (2).

D'après cette information, les difficultés de la mise en scène ont « fait renvoyer aux calendes grecques le *Rheingold* de Wagner... Après la dernière répétition générale et lorsque tout était fixé pour la représentation publique, le chef d'orchestre

(1) Le *Roi-Vierge*, 1 vol. in-18. Paris, 1881, Dentu. Il y est parlé, avec des allusions transparentes de la passion du roi de Bavière pour la musique de Wagner, des représentations de *Lohengrin* données pour lui seul, etc.

(2) Voir aussi sur la remise de la première de *Rheingold*, l'article de M. Schuré (*Temps*, du 9 septembre), celui de M. Mendès (*National*, du 6 septembre), la lettre de M. Leroy au *Figaro* (6 septembre 1869).

Hans Richter, le successeur de Hans de Bulow, s'est refusé à diriger plus longtemps l'opéra, disant qu'il ne voulait pas se faire le complice d'une chute inévitable; il a été immédiatement destitué, bien qu'il se fût couvert de l'approbation de Wagner lui-même. D'un autre côté, le chanteur Betz, chargé du rôle de Wotan, a quitté Munich sans plus attendre; ses engagements le rappelaient d'ailleurs à Berlin le 1er septembre. Pour ne pas perdre le fruit des études faites et de l'argent dépensé, on s'est adressé en toute hâte au machiniste Brandt, de Darmstadt, qui essaiera de refaire la besogne de ses confrères de Munich; enfin, le chanteur Vogel et le répétiteur Eberle se substitueront autant que possible à Betz et à Richter. »

Seulement, en affirmant que la représentation ne put avoir lieu que l'année suivante, M. Cat. Mendès fait erreur ou se targue d'une influence exagérée. Le retard ne fut que de *quinze* jours. Grâce à l'activité du machiniste Brandt qui, en peu de temps, sut équiper la mise en scène de ce drame fantastique, *Rheingold* fut joué le 22 septembre, sous la direction du chef d'orchestre Franz Wullner.

Mais les voyageurs français qui avaient assisté à la répétition générale n'attendirent pas la représentation ainsi ajournée et il n'y eut pas dans les journaux de correspondances après la première. A ce moment d'ailleurs, les feuilles quotidiennes étaient envahies d'informations toujours renouvelées sur le crime de Pantin et l'assassin Tropmann occupait

bien autrement les esprits que l'auteur de la *Tétralogie*.

Le 22 mars 1870, plusieurs wagnériens français s'étaient rendus à Bruxelles pour la première représentation de *Lohengrin* au Théâtre de la Monnaie, Mme Judith Mendès, à cette occasion, écrivit dans la *Liberté* (26 mars) un nouvel article-paraphrase sur *Lohengrin*, M. Cat. Mendès rédigea un compte rendu pour le *Diable* (26 mars). La *Cloche* des 26 et 28 mars publiait un éloge pompeux de l'opéra de Wagner, où un journaliste allemand, M. Wittmann, proclamait que la musique de *Lohengrin* est *claire, limpide, facile à comprendre*. Voici sa conclusion ; c'est une mise en demeure catégorique. « La vie a droit à la lumière, *Lohengrin* a droit à l'Opéra. Si M. Perrin ne comprend pas cela, qu'on le casse aux gages ! »

Au mois de juin suivant la *Walküre* fut représentée à Munich. Cette œuvre, d'un intérêt beaucoup plus humain que la féerie de *Rheingold*, eut un vif succès. Les premier et troisième actes surtout furent très applaudis ; le second, moins apprécié. Beaucoup de Français assistaient à cette représentation qui eut lieu le 26 juin 1870 (1). C'est ce que constate le correspondant de la *Gazette musicale* (30 juin). A la représentation du 17 juillet assistaient M. Camille Saint-Saëns, M. Henri Duparc et quelques fanatiques de Wagner, M. Lascoux, M. et

(1) Et non le 26 juin 1872, comme l'indique par erreur le Dictionnaire Larousse, et comme d'autres l'ont répété après lui.

Mme Catulle Mendès. Cependant, nos journaux gardèrent le silence sur le nouveau triomphe de Wagner, sans doute à cause des complications politiques et des bruits de guerre, bientôt confirmés.

Cette réserve dédaigneuse de la presse à l'égard de Wagner à la veille de la rupture de nos relations pacifiques avec son pays, s'explique-t-elle par l'irritation qu'aurait dû lui inspirer la publication *d'Art allemand et politique allemande* (1) ? Nullement. On était alors si peu renseigné sur les productions de l'étranger qu'une brochure aussi injurieuse pour la France, signée d'un nom aussi célèbre, put être publiée en Allemagne et même traduite à Bruxelles dans notre langue, sans susciter aucune polémique. Personne ne prit garde à ce manifeste anti-français d'un Brunswick musicien. On croyait alors connaître l'Allemagne parce qu'on allait à Bade, pendant la saison, et l'on jugeait des Allemands par les joueurs du Kursaal. Les festivals d'été, organisés à grands frais par le directeur des jeux, Bénazet ou Dupressoir, attiraient, de toutes les villes d'eaux voisines, une société cosmopolite. Dans une cantate de M. Reyer, exécutée en 1862 à l'un de ces festivals internationaux, le librettiste Méry célébrait avec une candide confiance : *le Rhin, symbole de la paix !*

Cependant, après les succès militaires de la Prusse, spoliatrice du Danemark, victorieuse de

(1) Cet ouvrage a été réimprimé dans le tome VIII des *Œuvres complètes de Wagner*. Fritsch, à Leipsig.

l'Autriche à Sadowa, avide sans doute de nouvelles conquêtes, l'opuscule de Wagner, symptomatique en ce qu'il révélait, deux ans avant la guerre de 1870, les tendances autonomes de l'Allemagne, aurait dû instruire nos gouvernants des dispositions secrètes de nos bons voisins et amis. On ignora l'œuvre ou l'on en méconnut la portée politique, comme on devait plus tard refuser d'ajouter foi aux menaçantes prédictions du colonel Stoffel, notre attaché militaire à Berlin, si bon juge cependant de la faiblesse de nos armements comparés aux formidables effectifs de guerre de la Prusse.

Il y a dans l'opuscule de Wagner une confusion, un désordre, un manque de divisions nettement observées, qui en rendent la lecture fort pénible. De toutes les récriminations haineuses et violentes de l'auteur, tâchons de dégager les idées générales.

La mission de l'Allemagne consiste, d'après lui, à faire prévaloir une culture intellectuelle plus élevée contre laquelle la civilisation française n'aura plus de pouvoir. Car le génie allemand est détruit, annihilé depuis deux siècles par le rayonnement de la civilisation de la cour de Louis XIV. Cette influence fut même si puissante qu'elle subjugua le souverain le plus essentiellement allemand des temps modernes, Frédéric II. Elle a été d'ailleurs imposée au peuple allemand par ses princes, serviles imitateurs des coutumes françaises. En dépit de cet asservissement à une influence si contraire au génie de la nation, *l'art allemand est né sans les princes.* Par suite de

cette domination persistante de la civilisation française, l'esprit du peuple allemand se trouve, nécessairement, en antagonisme avec l'esprit de ses princes. Aussi, l'habileté des politiques français a-t-elle consisté à entretenir cet antagonisme, afin de soumettre la nation à leur prépondérance.

Les princes ont payé de la plus noire ingratitude les efforts d'indépendance de l'esprit allemand, bien qu'ils aient dû le salut du pays à l'élan national qui, en 1813, souleva leur peuple contre le conquérant de l'Europe. « Ils étaient débarrassés du despote français, mais ils replacèrent la civilisation française sur le trône pour se laisser gouverner par elle seule, après comme avant. » Quant à la jeunesse allemande, on l'accusa de jacobinisme et les ligues d'étudiants (Burschenschaften) furent traquées et déférées aux tribunaux de la Sainte-Alliance (1). Seule, la Prusse a su tirer de la *période d'essor* de l'Allemagne une organisation qui lui permit de gagner la bataille de Kœniggrætz. Le fait est d'une importance capitale et désormais, « un mot du vainqueur de Kœniggrætz, et une nouvelle force entre dans l'histoire, *une force devant laquelle la civilisation française pâlira pour toujours.* »

Telles étaient les vues politiques de Wagner; passons à ses considérations sur l'art. — Les efforts

(1) Sur la répression du prétendu jacobinisme des étudiants inscrits aux *Burschenschaften*, après l'attentat de Sand sur Koezebue, M. Louis Ducros donne des détails curieux dans son très intéressant ouvrage : *Henri Heine et son temps*, 1 vol. in-18, Didot, Paris, 1886.

d'émancipation intellectuelle de l'Allemagne se firent jour tout d'abord au théâtre. « C'est en faveur du théâtre que Lessing avait commencé la lutte contre la domination française; c'est pour le théâtre que Schiller l'avait couronnée de la plus belle victoire. » Le succès spontané du *Freischütz* de Weber fut aussi une protestation contre l'invasion des pièces françaises et de la musique italienne. La rénovation des arts lui succéda, sous le patronage des rois de Bavière Louis Ier et Maximilien II, dans la peinture, la sculpture et l'architecture.

Wagner remonte ensuite à l'antiquité et recherche dans les origines du théâtre l'accord de toutes les parties de l'art concourant à produire, par la représentation scénique, un enseignement populaire. Le drame moderne équivalent au drame grec a été créé par les poètes espagnols, vivifié par Shakespeare et porté à la perfection par Gœthe et Schiller.

Suit une longue dissertation sur l'art mimique étudié dans ses relations avec les différents arts. On peut ainsi la résumer : le talent du mime, c'est-à-dire l'imitation servile de la nature, est le point de départ du réalisme, tandis que la reproduction du réel, limitée par le jugement esthétique du poète ou du sculpteur, est l'origine de l'idéalisme. Quand l'imitation de la nature domine dans l'art théâtral, ainsi que cela existe sur la scène française, l'art est soumis au réalisme. « Le théâtre (français) resta toujours affecté à l'imitation immédiate de la

vie réelle, ce qui lui fut d'autant plus facile que la vie même n'était qu'une convention théâtrale. » Aussi, ce théâtre n'est qu'un art de virtuosité et le malheur est qu'il ait envahi les scènes allemandes.

A une critique acerbe du caractère simiesque des Français et de leur culture conventionnelle propagée par le théâtre, succède un dithyrambe en l'honneur des poètes allemands et surtout de Gœthe et de Schiller. Le progrès idéal résultant de leur œuvre fut détruit par leur successeur Kotzebue. Celui-ci, — *démon funeste à l'essor politique* de l'Allemagne, — excita et mit en jeu dans ses pièces « tout ce qu'il y avait de mauvais penchants, de mauvaises habitudes et de mauvaises dispositions, tant chez le public que chez les acteurs. », il sut exploiter le genre *scabreux* et dota ainsi l'Allemagne « d'un nouveau développement théâtral ». Ce « corrupteur de la jeunesse allemande » fut assassiné par un étudiant, vengeur du génie allemand.

Mais, dès ce moment, la cause de Kotzebue fut épousée par les princes qui mirent à la tête de leurs théâtres des gentilshommes de la cour, lesquels « s'en tinrent aux modes parisiennes ; on les fit venir et on les imita ». Suit une critique très vive des théâtres de cour et de la corruption du goût produite par l'influence française. L'abaissement du théâtre allemand se mesure aux succès qui accueillirent les opéras de *Guillaume Tell* et de *Faust*, malgré le saccage commis dans les poèmes de Gœthe et de

Schiller. Le poète allemand se vit réduit à copier le répertoire de Scribe, à exploiter l'actualité. « Il souhaite du patriotisme au théâtre pour qu'on écarte par des droits protecteurs les pièces françaises à effet, toujours incomparablement mieux faites que ses propres imitations. » Même obligation pour le musicien allemand d'imiter l'opéra parisien. Donc, la réforme du théâtre ne peut être opérée que si les princes de l'Allemagne deviennent aussi allemands que le furent ses grands maîtres. »

En résumé, cette brochure est un hymne à l'esprit allemand opposé à l'esprit français, créateur de l'art allemand et seul capable de le délivrer des influences étrangères. Seulement, les critiques très justes que Wagner adresse au goût français perdent toute valeur par le voisinage des grossièretés dont s'émaille le texte. Si curieux qu'il puisse être de rapporter ici les passages injurieux pour la France, je m'en dispenserai, les citations ayant été données par M. Ed. Hippeau dans sa traduction de l'autobiographie de Wagner, intitulée : *l'Œuvre et la mission de ma vie.*

Quant aux jugements si sévères portés sur le *Guillaume Tell* de Rossini et le *Faust* de M. Gounod, jugements sommaires qu'on a tant reprochés à Wagner, ils s'expliquent aisément, à mon avis, par l'indignation que devait éprouver un esprit aussi profondément allemand devant ce massacre des poèmes originaux par les librettistes parisiens. Ces mutilations ont été déplorées par bien des artistes

français (1) et l'opinion de Berlioz sur le *Faust* de M. Gounod se rapproche beaucoup de la condamnation prononcée par Wagner. — « Pour répondre à vos questions sur les trois nouvelles œuvres dramatiques du moment, écrivait-il à Humbert Ferrand, le 28 avril 1859 (2), je vous dirai que le *Faust* de Gounod contient de fort belles parties et de fort médiocres et qu'*on a détruit dans le livret des situations admirablement musicales qu'il eût fallu trouver, si Gœthe ne les eût pas trouvées lui-même.* »

On conçoit sans peine, maintenant, que le gallophobe dont je viens de résumer l'œuvre la plus antifrançaise, se soit cordialement réjoui des victoires du roi Guillaume, qu'il ait composé une ode *à l'armée allemande devant Paris* et qu'il ait, en 1871, écrit le *Kaisermarsch* à la gloire du nouvel empereur, triomphateur de la France, — une de ses plus belles œuvres musicales d'ailleurs.

Cette haine de la France, surexcitée sans doute par ses rancunes contre les Parisiens coupables d'avoir sifflé *Tannhœuser*, l'entraîna à composer, en un jour de liesse patriotique, la misérable pasquinade intitulée : *Une Capitulation, comédie à la manière antique.* Écrite en quelques jours vers la fin

(1) M. Guy de Charnacé, moins bon juge que Berlioz au point de vue musical, mais que personne n'accusera de wagnérisme, formula en 1869, sur la partition de *Faust*, transportée comme grand opéra dans la salle de la rue Le Peletier, des critiques très justes, mais qui, si je les rappelais ici, dé-oleraient les admiratrices de M. Gounod. Voir : *Musique et musiciens*, tome I.

(2) H. Berlioz, *Lettres intimes.*

de 1870, cette *posse* très allemande et nullement antique, fut confiée par le poète (?) à un jeune compositeur, désireux de la mettre en musique, pour en faire une opérette d'actualité genre Offenbach. *Proh pudor!* Wagner auteur de revues, Wagner librettiste (1) d'opérettes! L'émule du chantre de la *Grande-Duchesse* manqua, paraît-il, de l'inspiration nécessaire et, dépourvu de musique, ce mauvais pamphlet fut refusé à l'envi par tous les théâtres allemands. Wagner l'a fait imprimer en 1873, augmenté d'une préface, en tête du IXe volume de ses œuvres complètes.

Si Wagner a commis une basse incartade et une lâcheté en tournant en dérision nos défaites au moment même où les effroyables revers de la France et l'admirable défense de Paris assiégé devaient inspirer le respect à tout le monde et surtout au vainqueur, il faut observer, — et l'on s'en rendra compte par les analyses qui ont été données de cette pièce, — que la raillerie atteint surtout le gouvernement de la Défense nationale. Or, parmi les Allemands, à commencer par le roi de Prusse, personne en 1870 ne voulait prendre au sérieux des avocats comme Jules Favre devenus les arbitres de nos des-

(1) Ce n'est pas, d'ailleurs, la seule fois que Wagner ait fourni à un musicien un sujet d'opéra. Le livret esquissé par lui à Kœnigsberg sur le roman d'Henri Kœnig, la *Grande fiancée*, et qu'il avait envoyé à Scribe, fut donné plus tard au compositeur Kittl. Celui-ci en fit un opéra qui fut joué à Prague, en 1848, sous ce titre : les *Français devant Nice*. Voir l'ouvrage de Mme Bernardini.

tinées, et j'estime qu'à cette époque, certains journaux français ne se faisaient faute de dauber sur la Délégation de Tours et sur le plan du général Trochu. Il eût été vraiment excessif d'exiger d'un étranger auquel nous avions, fort sottement, donné des griefs contre nous, plus de réserve et de bon goût que d'un rédacteur du *Figaro* ou de la *Vie parisienne*. Ce qui était de bonne guerre dans une feuille française frivole devenait donc monstrueux, ignoble et révoltant sous la plume d'un Allemand orgueilleux, exalté par le triomphe de ses compatriotes!

D'ailleurs, l'incommensurable ineptie de cette élucubration de collégien en délire, les calembours enfantins dont elle est émaillée, la poésie française aux rimes inénarrables destinée aux couplets du jeune imitateur d'Offenbach devraient désarmer les indignations patriotiques. Voici le mot le plus spirituel de la pièce. — Victor Hugo, rentrant par un égout dans Paris assiégé, s'écrie en entendant la *Marseillaise* : — « O sons délicieux! je ne suis pas musicien, mais je reconnais la *Marseillaise* à quatre kilomètres de distance! » Il faut être un peu naïf pour avoir attribué tant d'importance à cette platitude, pour vouer aux gémonies le poète comique d'*Une Capitulation*, après avoir été si indulgent à l'auteur d'*Art allemand et politique allemande*. Il serait facile, en comparant les textes, de prouver aux irascibles patriotes qui maudissent en Wagner l'insulteur de nos défaites, que la brochure de 1868 dénote un mépris de la France bien plus profond et

plus caractérisé que la pièce satirique très anodine dont si violemment s'émeut leur courroux. Mais, à en croire les sous-Delpits de la presse, on dirait que c'est à Wagner que nous devons imputer l'annexion de l'Alsace-Lorraine!

Au reste, faisons notre examen de conscience. Nous nous plaignons très vivement d'avoir été tournés en ridicule par ce piètre Aristophane germain. En vérité, sommes-nous donc sans reproche à l'égard des Allemands? — Avec notre sublime ignorance des langues étrangères, n'avons-nous pas, pendant près d'un siècle, ri de la naïve, sentimentale et philosophique Allemagne, des vertueuses et sensibles Gretchens, d'Hermann et Dorothée, du *vergiss mein nicht*, du *moi* et du *non-moi*, de l'*objectif* et du *subjectif?* Nos vaudevillistes, nos *échotiers* de journal, nos amuseurs vulgaires nous ont-ils assez souvent divertis aux dépens des buveurs de bière, avec l'accent tudesque, le bœuf à la gelée de groseilles et la choucroute nationale! Ces plaisanteries étaient donc bien drôles pour égayer le peuple le plus spirituel de la terre! Après avoir eu le temps d'en apprécier le sel, les Allemands se sont avisés de nous rendre la pareille. Quoi d'étonnant à cela?

La guerre venue, les mangeurs de choucroute envahissent la France, battent ses armées à plate couture, forcent Paris à capituler. Il y avait, je pense, de quoi inspirer un certain respect aux railleurs et couper court aux moqueries surannées! Nous voilà tout d'un coup rejetés à l'excès contraire.

Les souvenirs de 1870 font éclore, par milliers, strophes, nouvelles, chansons et drames patriotiques où les Allemands sont dépeints comme des brutes, des bourreaux, des Vandales, traités de pillards et de voleurs de pendules. Cette fureur d'anathèmes ne pouvait durer et M. Victor Tissot, spéculant sur la routine des Français et sur leur travers favori, fut pour un moment l'écrivain populaire aux cent éditions, uniquement parce qu'il sut détendre les esprits avec des récits moins tragiques et, par son *Voyage au pays des milliards*, faire rire ses compatriotes aux dépens de leurs vainqueurs. Naturellement, ce fut lui aussi qui, dans les *Prussiens en Allemagne* (1), dénonça aux lecteurs crédules la très horrifique infamie de Richard Wagner insulteur de nos désastres.

(1) 1 vol. in-18, Dentu, Paris, 1876.

II

CINQUIEME PÉRIODE

DE 1870 A 1876

Le spectre wagnérien. — La musique de Wagner réintégrée aux Concerts populaires. — La *Tétralogie* à Bayreuth (août 1876). — *Les Prussiens en Allemagne*, de M. Tissot. — Démonstration antiwagnérienne du 29 octobre 1876 au Cirque d'hiver.

C'est après la première représentation de *Rienzi* au Théâtre-Lyrique que la presse commença d'accoler l'épithète de *wagnérien* aux noms des artistes et des compositeurs imbus des théories de R. Wagner ou admirateurs de ses œuvres. Wagnérien, c'est-à-dire suspect de tendances subversives, hérétique et rebelle aux doctrines du Conservatoire, contempteur des vieux maîtres, musicien *sans mélodie*, assembleur de sonorités truculentes, destructeur des formes dramatiques consacrées! Pendant une quinzaine d'années, cette accusation lancée contre un artiste suffisait à lui interdire l'accès des théâtres, à détourner de lui les *dilettanti* bien pensants. Tous les compositeurs français âgés de quarante à cin-

quante ans, qui sont aujourd'hui réputés pour des maîtres, ont eu à souffrir de ce mauvais renom. Ils ont triomphé des préventions, des défiances semées contre eux par la critique réactionnaire, à cause de leur talent d'abord, mais surtout grâce à l'évolution du goût du public profondément modifié par l'éducation musicale reçue pendant plusieurs années dans les concerts symphoniques.

Dans un volume de critique intitulé : *Airs variés* (1), M. Ad. Jullien raconte l'histoire des concours ouverts en 1867 à l'Opéra, à l'Opéra-Comique et au Théâtre-Lyrique.

Deux musiciens causaient des partitions présentées au concours d'opéra (2) ; l'un d'eux, membre de l'Institut, renseignait l'autre sur la dernière séance du jury dont il faisait partie. — Et M...? demandait son interlocuteur. — « Oh ! répondit le juré, il est enfoncé... Il y a chez lui un tel abus de formules wagnériennes qu'il n'en résulte qu'ennui et fatigue. »

Bien que M. Jullien n'ait désigné que par une initiale le compositeur qui fut *enfoncé* par M. Eug. Diaz, il n'est pas malaisé de nommer M. Massenet. Tout le monde, en ce temps-là, fut très surpris de lui voir préférer un concurrent aussi peu sérieux. Quant au membre de l'Institut, coupable de cette indiscrétion sur les séances du jury, c'était, — on

(1) 1 vol. in-18, Charpentier, Paris, 1877.

(2) Le rapport adressé au ministre en vue de lui faire connaître le résultat des délibérations du jury pour le choix du poème de la *Coupe du roi de Thulé*, fut rédigé par M. Sarcey.

peut le dire puisqu'il est mort, — Victor Massé, le professeur du lauréat.

Malgré le succès momentané que le concours de M. Faure assura à la *Coupe du roi de Thulé*, lorsque cet ouvrage fut représenté à l'Opéra en 1873, la décision du jury a été cassée par le public. On a pu, depuis lors, aisément juger du *wagnérisme* de l'œuvre écartée par la commission musicale. Je tiens en effet de M. Massenet, qu'il a utilisé son opéra de concours dont certains fragments ont pris place dans *les Erinnyes*, dans *Ève*, *Marie-Magdeleine* et *la Vierge*. Je vous étonnerais même beaucoup en vous apprenant que le troisième acte du *Roi de Lahore*, c'est-à-dire les plus belles pages de la partition, est textuellement transcrit de *la Coupe du roi de Thulé*. L'action se passe dans le paradis d'Indra, au lieu d'avoir pour décor le fond de la mer; c'est là toute la différence.

Aux environs de l'année 1870 jusqu'à ces derniers temps, toute la jeune génération, aux yeux de la presse légère ou des critiques rétrogrades, passait pour *wagnérienne*. MM. Lalo, Saint-Saëns, Massenet, Joncières ont, à leurs débuts, été signalés comme des séides de Wagner. Bizet lui-même, dont l'œuvre est aujourd'hui populaire, bien plus, M. Paladilhe, auteur de *Mandolinata!* fut taxé de *wagnérisme*. Repoussés par les théâtres lyriques, ces compositeurs tentaient de se faire connaître en écrivant des symphonies, des cantates et des oratorios, quelques-uns même de la musique descriptive; ils étaient

soutenus dans la lutte par les critiques favorables aux idées réformatrices du novateur allemand, leurs œuvres trouvaient asile chez l'éditeur des partitions françaises de Wagner : il n'en fallait pas plus pour accréditer une légende. Quand, par un bonheur inespéré, ils parvenaient à se produire au théâtre, s'ils cherchaient à soumettre les formes de l'opéra-comique ou de l'opéra au respect de la vérité scénique, on les accusait de proscrire le chant, de bouleverser le genre *éminemment français*. D'ailleurs, un musicien habile dans le maniement de l'orchestre, était par cela même réputé pauvre d'invention mélodique et on le conjurait de fuir l'école du « civet sans lièvre » pour revenir aux traditions d'Auber et d'Adam.

Il serait long d'énumérer les victimes du *spectre wagnérien*.

Dès le mois de septembre 1869, première apparition du spectre à l'occasion du *Dernier jour de Pompéi* de M. Joncières. Le musicien, d'ailleurs, s'était rangé de lui-même parmi les adeptes de Wagner, dès 1860, en rompant ouvertement avec Leborne, son professeur de composition au Conservatoire, à propos d'une discussion sur les concerts du Théâtre-Italien et, plus récemment, en allant entendre les *Maîtres-Chanteurs*, à Munich.

Bizet écrivait, le 17 juin 1872, après la représentation de *Djamileh* (1) : « La *rengaine Wagner* conti-

(1) A ce propos, je recommande aux musiciens la lecture des notices du dictionnaire Larousse sur *Djamileh* et la *Princesse*

nue... De Saint-Victor, Jouvin, etc., ont été très bons dans ce sens qu'ils constatent inspiration, talent, etc..., le tout gâté par l'influence de Wagner ». M. Reyer lui-même, dans son feuilleton des *Débats* (31 mai), prononça le mot de *wagnérisme*... « Oui, car j'ai senti passer comme un souffle des *Maîtres-Chanteurs* dans certaines pages de *Djamileh*. »

Le dernier chapitre de l'ouvrage de Gustave Bertrand : *les Nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique* (1), publié en 1872, est intitulé : *Verdisme et wagnérisme*. L'auteur se montre sévère pour Wagner, il lui reproche d'avoir médit de la France après 1861, d'avoir dénigré les compositeurs français qui sont, en Allemagne même, plus applaudis que lui, *de ne pas être un homme de théâtre*. Quant aux wagnériens, ils sont coupables d'avoir brisé la langue musicale et l'on a pu leur appliquer cette boutade : « La musique leur résistait, ils l'ont assassinée ! » Son livre conclut, bien entendu, par un optimiste panégyrique de la musique française à laquelle appartient l'avenir.

De cette opinion exprimée sur Wagner et les wagnériens par G. Bertrand qui n'était cependant pas un admirateur exclusif du passé, on peut induire quels jugements sommaires, quelles condamnations inexorables prononçaient des critiques réaction-

jaune. Ils apprécieront le parti pris évident, étroit et injuste, auquel a obéi Félix Clément, rédacteur musical de ce dictionnaire.

(1) 1 vol. in-18°, Didier, Paris, 1872.

naires, tels qu'Eugène Gautier, l'illustre auteur de *Schahabaham II*, Albert de Lasalle, MM. H. Blaze de Bury, Arthur Pougin, Oscar Comettant, d'excellents musiciens comme Jouvin, La Rounat, MM. Vitu, F. Oswald, etc...

L'anathème est jeté sur M. Paladilhe, compositeur du *Passant*, d'après F. Coppée ; sur M. Saint-Saëns, qui débutait au théâtre avec un acte, la *Princesse jaune;* sur M. Massenet, pour lequel on avait fait un opéra comique de *Don César de Bazan*. M. Ed. Lalo, aucun théâtre n'ayant voulu accueillir son *Fiesque*, opéra très remarquable où se révèle un tempérament dramatique, fut forcé de le porter à Bruxelles, au directeur du Théâtre de la Monnaie, M. Vachot, lequel fit faillite au moment de commencer les répétitions (1872).

En 1875, c'est dans l'*Amour africain* de M. Paladilhe et dans *Carmen* de Bizet qu'on découvre l'influence wagnérienne. Devant de telles aberrations, le pauvre Bizet se contentait de hausser les épaules et de dire très doucement à M. J. Weber : « Ils sont bien drôles, vos confrères avec leur *wagnérisme!* » L'année suivante, *Dimitri* donna lieu aux mêmes avertissements salutaires. M. Joncières avait en quelque sorte, justifié d'avance cette accusation en affichant dans ses feuilletons hebdomadaires de la *Liberté* une admiration presque exclusive pour Wagner. Sa musique, il faut l'avouer, indique des ressouvenirs de cette admiration. En 1877, les mêmes tendances funestes sont reprochées

à l'auteur du *Roi de Lahore* et à M. Saint-Saëns qui vient de faire jouer le *Timbre d'argent*. — « Une série de suites d'orchestre découpées en scènes, » écrivait Paul de Saint-Victor sur le *Timbre d'argent*. Rien de plus absurde que cette critique adressée à une partition où les formes les plus conventionnelles de l'Opéra sont adoptées, où l'on trouve un *brindisi*, des airs à vocalises et jusqu'à une chanson napolitaine! En 1878, M. Joncières est malmené pour sa *Reine Berthe* et, en 1879, *Etienne Marcel*, bien que jugé plus favorablement, provoque les mêmes restrictions. En réponse à un article de M. Super dans l'*Univers*, blâmant « nos jeunes maîtres » d'avoir accepté la mission « d'aller et d'enseigner par le monde la bonne nouvelle wagnérienne, » M. Saint-Saëns, au mois d'août 1880, réfuta ces allégations par une lettre fort vive (1) dans laquelle il protestait de son dévouement à la gloire de l'école française et se défendait d'être un apôtre de la religion de Bayreuth.

Depuis quelques années, la presse ne rabâche plus cette antienne. Elle s'est en partie renouvelée, certains critiques arriérés ayant cédé la place à des rédacteurs musicaux plus compétents. L'un de ces compositeurs pestiférés est mort et ses œuvres, aujourd'hui, n'excitent plus que l'enthousiasme. D'autres sont entrés à l'Institut et cette consécration officielle de leur talent les rend inviolables; quel-

(1) On trouvera cette lettre à la fin du volume de M. C. Saint-Saëns, *Harmonie et mélodie*.

ques-uns ont rompu ouvertement toute attache avec Wagner et l'ont renié par déclaration publique. Enfin, il a fallu se plier aux transformations du goût, aux préférences nouvelles du public récemment acquises à des tendances réprouvées naguère.

*
* *

Si, à plusieurs reprises, des polémiques se sont élevées sur l'opportunité des représentations allemandes ou françaises de *Lohengrin*, F. de Flottow, — qui le croirait? — le très médiocre auteur de *Martha*, à propos d'un ouvrage intitulé *Marianne* destiné par lui à l'Opéra-Comique, avait été accusé de tiédeur pour notre pays. On lui reprochait aussi son titre de chambellan du duc de Mecklembourg-Schwerin, celui-ci ayant commandé un corps d'armée prussien pendant la guerre. Cet incident (août 1873) causa un certain émoi dans le monde des théâtres.

Le 13, M. de Saint-Georges, librettiste habituel du musicien et auteur de ladite *Marianne*, écrivait au *Figaro* pour nier que son collaborateur fût chambellan du duc de Mecklembourg. Il ajoutait que l'artiste avait été adopté par la France comme sien et qu'il était membre correspondant de l'Institut, depuis 1864. La lettre était contresignée par le directeur de l'Opéra-Comique, M. de Leuven. Deux jours après, celui-ci prenait la plume pour affirmer qu'aucun ouvrage de M. de Flottow n'était en préparation au théâtre. Le musicien travaillait seulement

à un ouvrage qu'il destinait à notre scène et qui serait accueilli avec sympathie quand il serait présenté. Puis, Victor Massé s'en mêla, pour déclarer que l'on ne devait pas représenter « sur nos théâtres nationaux et subventionnés des ouvrages d'un compositeur prussien, quelle que soit d'ailleurs la sympathie que l'on éprouve pour sa personne et son talent. »

Paul Lafargue, courriériste théâtral du *Figaro*, ajoutait en insérant la lettre de Victor Massé, que Flottow « est tellement Mecklembourgeois, pour ne pas dire prussien, qu'il a grand'peine à s'empêcher de dire tout le mal qu'il pense de la France. » Dans le même journal, le 23 août, M. Albert Millaud s'indigna vivement contre ce prétendu patriotisme qui consiste à proscrire un homme de talent parce qu'il est étranger.

Aux allégations perfides Flottow répondit par une lettre adressée à la *Gazette musicale* (n° du 7 septembre). Le meilleur argument qu'il pût invoquer en sa faveur, c'est la reprise de l'*Ombre* à l'Opéra-Comique, en 1871, aussitôt après la guerre. Dans la *Chronique musicale* du 1er septembre, M. Arthur Heulhard, s'emparant à son tour de l'incident, résumait la polémique, reprochait à Flottow ses opinions anti-françaises et le comparait à Wagner qui, dans son ouvrage *Art allemand et politique allemande*, a fort maltraité la France et l'art français. Il donnait, à l'appui de ce parallèle, de nombreux extraits de cette publication gallophobe.

La propagation en France de l'œuvre de Wagner fut assez longtemps retardée par la guerre de 1870-71 et les ressentiments des Français à l'égard de leurs vainqueurs. Cependant, quelques années après, en même temps que les œuvres de Wagner reprennent leur place au répertoire des Concerts populaires, des écrivains spéciaux commencent d'étudier en lui le compositeur ou l'esthéticien, en des travaux plus ou moins techniques, mais non pas encore avec des vues impartiales.

Comme on l'a remarqué, l'épilogue de l'ouvrage de Gustave Bertrand sur les *Nationalités musicales* manque tout à fait de justice et de mesure à l'égard de Wagner. Même absence d'intelligence artistique et de modération chez Gustave Chouquet, dans son *Histoire de la musique dramatique en France* (1) (1873).

En 1873, paraît également le livre de M. Guy de Charnacé, *Musique et musiciens* (2), dont le second volume contient les traductions de certains écrits de Wagner : *De la musique allemande; — de l'ouverture; — Opéra et Drame; de la Direction de l'orchestre;* traductions médiocres d'ailleurs et incomplètes, accompagnées de remarques critiques hostiles à Wagner. L'auteur aurait pu se dispenser de traduire les deux premières études, ces écrits ayant été publiés d'abord en français dans la *Gazette musicale* (juillet 1840 et janvier 1841) (Voir plus haut).

(1) 1 vol. in-8°, Didot, Paris, 1873.
(2) 2 vol. in-18, Poltier de Lalainne, Paris, 1873.

De la fin de 1873, l'*Esquisse sur R. Wagner* (1), de M. Ch. Grandmougin. Cette brochure qui n'a trait qu'aux premiers opéras du maître, n'est pas proprement un travail de critique musicale. L'auteur cherche à caractériser le style de Wagner et paraphrase les quatre opéras traduits en français, en prétendant rattacher au romantisme la conception des héros wagnériens. Ses aperçus sont contestables et la curieuse comparaison des créations poétiques du compositeur avec celles de Poë et de Baudelaire est un simple jeu d'imagination. D'ailleurs, l'idéalité suprême de la femme et de l'amour — personnifiée par Elsa, n'est pas l'expression dernière du drame wagnérien.

Le 18 décembre de la même année, Louis Lacombe fit, à la salle des Capucines, une conférence sur Wagner. Il m'a été impossible d'en trouver le compte-rendu, mais il n'est pas difficile d'imaginer quelles furent ses appréciations, en se reportant à l'étude publiée par lui dans la *Revue germanique* de 1860. Je sais pertinemment que, dans les dernières années de sa vie, Louis Lacombe n'avait pas modifié son jugement.

Un journal anglais, *The orchestra*, ayant exposé en termes de métier les changements introduits par R. Wagner dans l'instrumentation de la neuvième Symphonie, la presse anglaise s'émut d'un abus si criant, lequel abus fut dénoncé à la France par la

(1) Une brochure chez Durand-Schœnewerk, Paris, 1873.

voix autorisée de M. Ch. Gounod. Dans une longue lettre adressée le 6 mai 1874 à M. Comettant, M. Gounod prenait la défense du chef-d'œuvre contre le profane assez osé pour avoir voulu en remontrer à Beethoven. M. Ch. Bannelier, dans la *Gazette musicale* du 17 mai 1874, se saisit de l'incident et joignit sa réprobation à celle de M. Gouned et de la presse anglaise.

Dans ses *Souvenirs d'Allemagne*, M. Reyer avait déjà signalé le fait sans le donner pour certain et rapporté que Wagner avait composé un nouveau dénouement pour l'*Iphigénie en Aulide* de Glück et qu'il avait « aussi, en plusieurs endroits, modifié le chant et l'orchestre ». Et il ajoutait : « O maître, ne craignez-vous pas, pour peu que vous ayez médité sur certain précepte de l'Évangile, que dans un temps donné, dans bien longtemps d'ici, alors que vous ne serez plus que gloire et poussière, une main hardie, une main profane n'ajoute à votre partition de *Tristan et Yseult* un peu de ce charme mélodique qui lui manque et ne traduise dans un langage plus humain et plus musical votre mélopée du dragon Fafnir ?... » — Dans un article posthume du compositeur Damcke (1), intitulé *Une Visite à Wagner*, communiqué par sa veuve à la *Gazette musicale* et publié dans le numéro du 9 janvier 1876, on trouve aussi de curieux détails sur les concerts donnés par

(1) Berthold Damcke, compositeur russe, critique et professeur depuis longtemps fixé en France, mourut à Paris en 1875. Il avait été l'un des derniers et des plus fidèles amis de Berlioz.

Wagner à Zurich, pendant son exil et sur sa manière d'en user avec le texte des symphonies de Beethoven.

En 1875, M. Reyer réunit en un volume sous ce titre : *Notes de musique*, des articles publiés par lui dans divers journaux et, notamment, ses *Souvenirs d'Allemagne* et son étude sur *Lohengrin* dont nous avons déjà parlé. M. Ed. Schuré, de son côté, publiait son grand ouvrage sur le *Drame musical* (1).

Le premier volume étudie, d'une part, la conception du drame dans l'antiquité et dans les temps modernes ; de l'autre, le développement de la musique et sa fusion avec le drame dans l'opéra. Le second est consacré aux œuvres de Richard Wagner. L'analyse des drames wagnériens, y compris la *Tétralogie*, non encore représentée, est ici beaucoup plutôt poétique que musicale. Le dernier chapitre fournit des détails intéressants sur le théâtre de Bayreuth alors en construction et un plan de cet édifice. L'auteur conclut en définissant la place qui appartiendra à Wagner dans l'histoire générale du théâtre.

Quand le consciencieux M. Schuré se fut évertué à faire comprendre au public restreint qu'intéressent les choses de l'art, le système dramatique de Wagner et ses idées sur le but du théâtre, appliquées dans la construction de l'édifice de Bayreuth,

(1) 2 vol. in-8°, Sandoz-Fischbacher, Paris, 1875. Une nouvelle édition, augmentée d'une étude sur *Parsifal*, a paru cette année chez Perrin, 2 vol. in-18.

le fécond auteur du *Voyage au pays des milliards* se hâta d'exploiter son succès auprès des masses en faisant paraître un second ouvrage sur les Allemands. Trois chapitres des *Prussiens en Allemagne* sont consacrés à nous éclairer sur la valeur artistique (1) et morale de R. Wagner. Dans l'un, M. Victor Tissot décrit la ville de Bayreuth et le nouveau théâtre encore inachevé, visité par lui pendant une répétition de la *Tétralogie;* dans le suivant, il fait l'analyse du poème en style de chroniqueur du *Charivari*. Le troisième donne des détails de reporter sur la vie de Wagner à Bayreuth, sur ses goûts, ses manies, son luxe, etc... « Quand Wagner se met à l'œuvre, il faut non seulement que les tentures et les draperies de la salle soient en harmonie par leurs couleurs avec le sujet qu'il traite, mais il est indispensable que sa robe de chambre, son pantalon, sa toque et ses pantoufles soient aussi en rapport avec le motif musical. Ce n'est pas sans peine que l'on trouve la combinaison convenable; mais quand on y est enfin arrivé, l'inspiration se manifeste chez le maestro par des cabrioles et de petits cris joyeux. »

(1) Avant lui, dès 1873, M. Claretie avait publié un ouvrage du même genre, les *Prussiens chez eux*, 1 vol. in-18, où il n'avait pas dédaigné, tout en protestant de son impartialité, d'exprimer son sentiment sur le *Tannhœuser* qu'il avait vu jouer à Berlin. A son avis, les Parisiens ont eu raison de s'ennuyer à la représentation de cet opéra, mais on doit les blâmer de l'avoir sifflé. De plus, *Rienzi* lui paraît supérieur au *Tannhœuser*, en tant que musique dramatique. M. Claretie s'est rencontré ici dans une communauté d'impressions avec Paul de Saint-Victor.

Détachons ces quelques lignes du portrait de Wagner : — « Une tête de reître. Les gestes sont restés brusques comme des coups de rapière et sa langue a conservé la volubilité d'un moulin. (Voilà du style!) C'est un nerveux, un passionné, quelque chose comme un Orlando musical. Il est toujours furieux, il a toujours l'air de se battre ou de prêcher une croisade. Il est en éruption continuelle. » — Enfin, pour l'édification de sa clientèle patriotique, M. Tissot résumait la pièce comique *Une Capitulation*, et en traduisait des passages pour en montrer et l'hostilité rancunière, et l'énorme ineptie.

C'est dans le dernier volume du *Dictionnaire universel* de Larousse (lettre T à Z), publié en 1876, que se trouve l'article biographique sur Wagner, article bien fait, moyennant des emprunts à l'ouvrage de Gasperini, mais contenant quelques erreurs, celle-ci par exemple : - D'après le rédacteur, pendant le séjour à Stuttgard de l'empereur de Russie et de Napoléon III, en 1857, on aurait représenté devant eux le *Tannhœuser*. Nous avons vu plus haut que le fait est inexact. Cet opéra fut seulement joué, peu de temps après, à Karlsruhe, pour les journalistes parisiens présents à Bade. Cette notice, en somme, est assez impartiale, moins la restriction contenue dans les dernières lignes : « Aucun compositeur ne sait aujourd'hui manier mieux que lui l'orchestre et les masses vocales. Mais il abuse d'une sonorité puissante jusqu'à l'excès, et ses œuvres, surtout les dernières, d'une grande pauvreté mélo-

dique, laissent à l'auditeur une impression de fatigue et d'ennui. » C'est l'opinion personnelle de Félix Clément, soit! Mais un dictionnaire devrait être rédigé, abstraction faite des préférences littéraires ou artistiques de ses collaborateurs.

*
* *

Au commencement de 1876, l'Opéra de Berlin avait monté pour la première fois *Tristan et Yseult* (1), le produit des représentations devant être versé dans la caisse du *Wagnerverein*, pour l'achèvement du monument de Bayreuth. M. J. Weber, du *Temps*, était parti pour Berlin, d'où il envoya une longue correspondance à son journal (28 mars). Dans cette lettre, on le devine partagé entre le désir d'exprimer le bien qu'il pense du musicien et la crainte de froisser trop vivement les préjugés du public à l'égard des dernières œuvres de Wagner, cet épouvantail de la critique. De cette préoccupation résulte sans doute la sévérité de son jugement. « Dans *Tristan*, dit-il, tout révèle la manie, l'idée fixe; on sent un homme qui recherche de propos délibéré, comme pour se démontrer à lui-même sa supériorité sur le commun des hommes, l'inattendu dans la monotonie. C'est un phénomène en apparence contradictoire que cette variété de moyens n'engendrant qu'une sensation d'uniformité, ennuyeuse, tranchons le mot. »

(1) 20 mars 1876.

Ailleurs, il est plus élogieux. « La scène d'amour entre Tristan et Yseult est merveilleuse. Je la trouve seulement un peu longue, et les deux amants ont le tort de trop disserter. Le récitatif de Tristan conviant Yseult à le suivre dans la mort, et à la fin du troisième acte, l'appel un peu panthéiste de l'héroïne à la destruction, son dernier espoir, sont des morceaux tels qu'un grand génie évidemment est seul capable d'écrire. »

En 1872, Wagner était venu habiter à Bayreuth une villa construite sur ses plans. La première pierre du théâtre avait été posée, en présence du bourgmestre, le 22 mai. Pour célébrer cette date mémorable, un immense orchestre avait exécuté la *Symphonie avec chœurs* sous la direction de Wagner lui-même. Le talent de Richard Wagner comme chef d'orchestre est vanté par Mme Judith Gautier dans ses *Souvenirs*.

En ce théâtre, bâti sur le modèle des théâtres antiques, fut représenté, vers la mi-août 1876, avec le concours des meilleurs artistes de l'Allemagne, le cycle dramatique de l'*Anneau du Niebelung*. Le 13, on joua *Rheingold;* le 14, la *Walküre*; le 16, *Siegfried*, et le 17, *Gœtterdœmmerung*, en présence de l'empereur Guillaume, de l'empereur du Brésil, du roi de Bavière, des grand-ducs de Bade, de Saxe-Weimar, de Mecklembourg-Schwerin et de bien d'autres personnages de marque mêlés à des oisifs nomades, à des millionnaires de l'industrie ou de la finance, aux artistes, littérateurs, curieux d'Europe et d'Amé-

rique, venus là de tous les pays en pèlerinage. Parmi les Français se trouvaient Mme Judith Gautier, M. Armand Gouzien, le pianiste Alph. Duvernoy, M. Ernest Guiraud, l'auteur applaudi de *Piccolino*.

La presse parisienne avait délégué à ces représentations un certain nombre de correspondants. Ces rédacteurs devaient, semble-t-il, être choisis parmi les écrivains familiers avec les théories de Wagner, parmi les musiciens compétents. Ainsi le *Temps* s'était fait représenter par M. Weber, le *Gaulois*, par M. Catulle Mendès, l'*Estafette*, par M. Camille Saint-Saëns. Cependant, des critiques bien connus depuis longtemps comme admirateurs de Wagner, MM. Joncières et Ad. Jullien, n'avaient pas réclamé cette mission; la *Liberté*, le *Français* se contentèrent d'insérer des dépêches. Bien des journaux ne daignèrent même pas parler de ces fêtes artistiques, par économie sans doute (1), le prix d'entrée aux quatre représentations consécutives ayant été fixé à 300 marks (400 fr.). Cette raison pécuniaire me semble plus décisive que le motif d'abstention invoqué par le *Rappel*.

Ce journal déclara qu'il n'enverrait pas de cor-

(1) Dans le *XIXme Siècle*, non content de cette économie, Edmond About, perdant toute mesure, écrivit ces lignes injurieuses et brutales : « Cet Hervé sans esprit, sans gaieté et sans mélodie, ce perturbateur assommant et glacial, est devenu, sans dire pourquoi, l'ennemi rampant de la France. Après s'être longtemps engraissé de nos croûtes, il est venu en 1870 dans les fourgons de M. de Moltke, nous donner le coup de pied du maëstro. »

respondant assister à l'apothéose de l'empereur Guillaume et de l'insulteur de nos désastres. « M. Wagner serait le grand musicien qu'il dit que le *Rappel* ne se dérangerait pas davantage. Il y a une chose que le *Rappel* préférera toujours à la musique, la France !... » Belle parole et digne de M. Prudhomme.

Si M. Jullien ne put rendre compte de la *Tétralogie* à ses lecteurs habituels, il publia dans le supplément du *Figaro* du 13 août 1876 un article intitulé : *Mozart et R. Wagner à l'égard des Français* (1). Wagner ne fut pas le seul artiste allemand dédaigneux de la France, qui ait hautement exprimé sa haine ou son mépris. Weber, par exemple, a composé des chants patriotiques contre la France pendant la campagne de 1813 et, après la bataille de Waterloo, une cantate *Combat et Victoire* en l'honneur des armes prussiennes. « Cependant personne n'y songea, lorsque, douze ans après cette explosion de haine, il passa par Paris pour aller diriger à Londres son *Obéron*. Toute la société française le reçut alors avec un empressement bien flatteur et ne voulut se rappeler qu'une chose, c'est qu'elle devait honorer le génie, où qu'il allât, d'où qu'il vînt. »

De Mozart, dont le nom est chez nous synonyme de toutes les vertus, il citait des lettres très curieuses, mais peu honorables pour la délicatesse de

(1) Cet article a été réimprimé dans une brochure publiée en 1881, à Bruxelles, imp. Sannes, et à Paris, chez Baur.

leur auteur. Les plaisanteries du jeune Wolfgang dépassaient en grossièreté celles de Wagner et ses mépris à l'égard d'une société qui l'avait choyé, les aménités de l'auteur de *Tannhœuser*, sifflé du moins à l'Opéra.

De son côté, M. Joncières, à propos d'une reprise du *Prophète* en août 1876, critiquait l'acoustique de la salle de M. Garnier, si défectueuse pour la sonorité de l'orchestre. Les journaux avaient donné les dispositions intérieures du théâtre de Bayreuth. « Il est certain, observait-il, que ces groupes d'instruments, formant des familles distinctes, permettent au compositeur de produire des effets qu'il lui est impossible d'obtenir avec l'orchestre ordinaire. » De Bayreuth même, M. Saint-Saëns, après avoir rappelé que, bien avant Wagner, Grétry et Choron avaient imaginé l'orchestre invisible, écrivait ces lignes : « L'orchestre invisible réalise un progrès incontestable qui sera, dans un temps donné, appliqué à tous les théâtres lyriques, avec les perfectionnements que le temps apportera. A Bayreuth, il y a une trop grande déperdition des forces musicales..., mais il est certain que cette disposition ajoute beaucoup à l'illusion scénique. »

Au sujet de cet orchestre mystérieux, chez tous les spectateurs français l'impression fut la même. M. Albert Wolff, après en avoir critiqué le principe, exprimait l'avis qu'il aurait été utile de charger des hommes spéciaux comme M. Amb. Thomas ou M. Ch. Garnier d'étudier la question sur place.

Dans le plan intérieur du théâtre de Wagner, il appréciait également la commodité des entrées et des sorties.

Naturellement, alors que l'Allemagne et l'Angleterre avaient envoyé à Bayreuth les critiques musicaux les plus renommés, le *Figaro* avait choisi un journaliste boulevardier pour rendre compte d'une œuvre essentiellement allemande, et un journaliste connu ponr sa persévérance à vilipender R. Wagner. Aussi, M. A. Wolff n'eut-il garde de manquer à faire valoir son grand courage de pénétrer dans la Mecque de la religion wagnérienne. Il raconta même une histoire fantastique sur la rencontre d'un colonel autrichien, émerveillé d'une telle bravoure.

M. Albert Wolff, chroniqueur *parisien* né à Cologne, ne parvint pas toujours à faire oublier à ses lecteurs son origine germanique. Bien que, pour rompre toute attache avec la Prusse, il ait demandé la naturalisation, le dénigrement violent, excessif, de son ex-compatriote Wagner, lui a semblé propre à le faire adopter avec empressement par son pays d'élection. Aussi, dès son arrivée en Bavière, le prenait-il de très-haut avec le pontife de Bayreuth. — « Aujourd'hui, monsieur, que je me trouve sur la terre allemande en face de vous, je tiens à vous dire, dans le blanc des yeux, que votre pamphlet contre Paris a été une vengeance plate et odieuse. Les cendres de Henri Heine, l'immortel poète, et de Louis Bœrne, le grand satirique, en

ont dû tressaillir de honte et de colère sous la terre parisienne où elles reposent! »

Le 13 août, son article était consacré au compte rendu du poème. « La poésie de Wagner est d'une lecture indigeste. Seul, l'homme qui, pendant une semaine, s'est entraîné avec du homard à l'américaine et autres plats réputés lourds, peut résister à cette lecture. » — Le 15 et le 17, il donnait ses impressions sur *Rheingold*. « L'orchestre mystérieux fait entendre un prélude *d'un effet énorme*. » Il déclarait *admirable* le trio des filles du Rhin. A tout prendre, « c'est ennuyeux souvent, mais toujours intéressant. » Chemin faisant, il n'oublie pas de faire de la réclame à son journal : « Quand on a su que j'étais le représentant du *Figaro*... On lit tant le *Figaro!* etc... » — Le 18, il parla de la *Walküre*. Quelques extraits de son appréciation : — « Le duo du premier acte est un des plus beaux morceaux qu'il soit possible d'entendre et j'ai rarement éprouvé au théâtre une sensation plus pénétrante... Le deuxième est un des actes les plus assommants qu'on ait entendus au théâtre. » Il admire aussi la scène finale du troisième acte. A la fin de son article, il invoque « Henri Heine, dont le sublime ricanement entre comme un bistouri dans la peau des hommes et souhaiterait qu'il fît crever cet *anthrax musical!*... » Cette métaphore est d'un goût exquis.

Le 20 (1), il déclare le premier acte de *Siegfried*

(1) Entre les comptes rendus de M. A. Wolff, le *Figaro* inséra, le 19, un article de M. Saint-Genest sur l'*Histoire du plébiscite*,

« assommant, moins la scène de la forge. » Au deuxième, se trouve une scène *adorable*, la symphonie de la forêt. Au troisième, « le réveil de Brunehild est une chose *délicieuse* et le duo qui lui succède, un morceau de *tout premier ordre*, tenez-vous-le pour dit. » Le 21, il s'écrie : — « *les Niebelungen*, quelle ménagerie ! Il y a dans la fameuse tétralogie : un grand dragon, un petit dragon, un cheval, un ours dompté par Siegfried, trois oiseaux, deux corbeaux. Il ne manque plus que Bidel pour que ce soit complet ! » — Mon Dieu ! que *ce* Wolff a donc de l'esprit ! dirait Sarcey.—Il cite avec éloge au premier acte un petit duo d'adieu) pénétrant, puis une symphonie *délicieuse* qui traduit les émotions des amants, le chœur du deuxième acte, au troisième, « une marche funèbre qu'on peut mettre hardiment à côté de tous les chefs-d'œuvre de la symphonie. »

D'ailleurs, il reconnaît que Paris a été injuste à l'égard de Wagner. « Dans *Tannhœuser*, il y a des pages admirables que vous avez conspuées pour rire un brin, » (Tiens ! tiens !) et même, « dans l'œuvre abominablement ennuyeuse que j'ai entendue, il y a des morceaux tellement beaux qu'il convient de les fixer dans sa pensée pour marcher avec son temps. »

Dans un dernier article daté de Nuremberg (*Figaro* du 25 août), il essaie de résumer ses sensations et n'arrive qu'à rabâcher en quatre colonnes que

où il comparait l'anti-patriotisme de MM. Erckmann-Chatrian à la gallophobie de Wagner.

Wagner est un fou, un insensé qu'il faudrait doucher. « Il a fait tout le contraire de ce qu'on faisait avant lui et, une fois le monstre terminé, il a dit carrément : — Voilà l'art nouveau et national! » L'entreprise de Wagner « est l'œuvre d'un cerveau en démence... On n'invente pas un art. » ... Malgré quinze ans de réclame pour lancer l'affaire, « vous avez compté sans le bon sens, sans la révolte des gens que vous avez exposés à subir toutes les privations à Bayreuth, pour écouter une demi-douzaine de pages remarquables enfouies sous quatre journées du plus mortel ennui. »

Voilà, en effet, le véritable grief de M. Albert Wolff! Pendant dix jours, il a été mal logé, mal nourri, mal couché, le boulevard et son cercle lui manquaient, et les voitures coûtent très cher à Bayreuth! Il importe que l'univers en soit informé. Mais aussi, que diable allait-il faire dans cette galère?

Il invoque l'opinion des musiciens. « Tous les musiciens sont d'accord sur ce point; ils peuvent lire *Don Juan;* mais il faut, pour s'en rendre compte, qu'ils voient la musique de l'avenir dans le cadre de la scène, avec les décors, les géants, les nains, la lumière électrique et les flammes de bengale. Art inférieur, vous dis-je, art inférieur! » Et il conclut ainsi : — Demain est à Dieu! a dit le poète. Demain ce théâtre de Bayreuth sera probablement un cirque une salle de bal ou un tir national. »

Cette phrase, la dernière de l'article, n'est pas la

moindre absurdité qu'ait écrite M. Albert Wolff sur ces représentations de Bayreuth. Depuis dix ans qu'il est achevé, le Théâtre-Wagner existe encore et, cet été même, on y a représenté *Tristan* et *Parsifal* avec un immense succès.

Combien différentes sont les correspondances adressées au *Gaulois* par M. C. Mendès! Sa lettre du 18 août dépeignait la physionomie de la ville, le public du théâtre, les wagnériens; dans celles du 19, du 23 et du 24, le poète évoquait, en un style sobre et large, les actions héroïques de ce drame immense. On trouvera ces lettres réimprimées dans le volume de M. C. Mendès sur R. Wagner, publié récemment. Elles traitent plutôt du poème que de la musique. Après avoir essayé de rattacher cette grande œuvre à la tragédie eschylienne, aux mystères du Moyen-Age et au drame shakspearien, il renonçait à rechercher de telles analogies, disant: — « Mais non, on se trouve ici en présence d'un art dramatique qui se rattache mal aux arts dramatiques connus jusqu'à ce jour et d'où émane une émotion nouvelle, incomparablement puissante et délicieuse (1). »

Tout aussi dithyrambiques furent les correspondances envoyées à *l'Estafette* (2) par M. Cam. Saint-Saëns, rédacteur musical de ce journal. Non seulement, le savant compositeur, depuis longtemps

(1) Au mois d'août 1876, M. Cat. Mendès avait d'ailleurs publié dans le *Gaulois* une série d'articles sur les œuvres dramatiques de Wagner antérieures à l'*Anneau du Niebelung*.

(2) Numéros des 19, 20, 21, 26 et 28 août 1876.

familier avec les œuvres de Wagner, ne pouvait refuser son admiration à des conceptions aussi grandioses que le prélude de *Rheingold*, le premier acte et la scène finale de la *Walküre*, la scène de la forge, le chant de l'oiseau et le réveil de Brunehild dans *Siegfried*, et le dernier acte de *Gœtterdœmmerung* ; mais il se laissa captiver par le drame, sans chicaner sur les inventions bizarres du poète de *l'Anneau du Niebelung*. Il serait trop long de citer ses jugements, mais ils sont formulés dans les termes les plus élogieux. On trouvera d'ailleurs l'étude de M. Saint-Saëns sur la *Tétralogie* dans son volume *Harmonie et Mélodie* (1).

Elle est précédée de quelques réflexions générales très judicieuses, celle-ci par exemple : — « Que dire de ces gens qui se sentent gravement atteints dans leur patriotisme, à l'idée que Wagner fait exécuter en ce moment sa *Tétralogie* dans une petite ville de Bavière? En vérité, le patriotisme a bon dos, etc... A tout prendre, je préfère hautement ceux qui s'inclinent devant une évidente supériorité et ne marchandent pas leur admiration, dussent-ils admirer de confiance, à ceux qui dénigrent de parti-pris, etc... »

Alors que beaucoup de grands journaux s'étaient abstenus d'envoyer un rédacteur spécial pour suivre les représentations de Bayreuth, le *Moniteur Universel* était représenté par deux correspondants,

(1) 1 vol. in-18, Calmann Lévy, Paris, 1885.

M. Ernest Guiraud, devenu, par extraordinaire, critique musical, et M. Gabriel Monod, auteur d'une série de lettres non signées extrêmement intéressantes et très favorables à Wagner.

M. Ernest Guiraud était arrivé à Bayreuth trop tard pour assister à la première série des représentations de la *Tétralogie*. Il commença donc ses correspondances par le compte rendu de *Siegfried* (1). Il paraît n'avoir pas compris grand'chose à l'œuvre de Wagner qu'il juge dans les mêmes termes qu'un vulgaire opéra, mais ses impressions ont le caractère de la sincérité.

Le premier acte, « à part quelques phrases épisodiques et surtout la façon ingénieuse dont elles sont orchestrées, ne m'a pas paru bien saillant. Il se relève pourtant à la fin, avec le chant de Siegfried au moment où celui-ci forge une épée enchantée. Cette chanson de géant, au souffle puissant, a des accents héroïques et étranges. »

« Le second acte est encore plus terne que le premier. Sauf une scène où l'orchestre joue un rôle charmant, tandis que Siegfried est couché au pied d'un arbre, je n'ai rien entendu qui m'ait frappé. Je passe sur le début du troisième, qui renferme quelques beaux accents, car j'ai hâte d'arriver au grand duo d'amour qui termine l'opéra. Là, M. Wagner a enfin trouvé un superbe morceau... Le réveil de la Walkyrie est absolument délicieux. »

(1) Numéro du 22 août 1876.

La correspondance insérée dans le *Moniteur* du 23 août a trait au *Crépuscule des dieux*. « Le premier acte de *Gœtterdœmmerung* est une des choses les plus ennuyeuses que j'aie jamais entendues... Cet acte qui dure à lui seul plus de deux heures, ne contient que des conversations interminables, sans aucun intérêt musical, ni scénique ; le second acte ne m'a pas paru de beaucoup supérieur au premier... Dès les premières mesures (du troisième), il semble qu'un souffle nouveau ait passé sur l'œuvre. La vie, le mouvement, l'inspiration, tout ce qui avait abandonné M. Wagner dans les deux premières parties de son drame, lui revient à la fois. C'est d'abord un trio original et charmant que les ondines chantent à Siegfried ; puis vient un retour de chasse brillant, mouvementé, auquel succède un remarquable récit de Siegfried. Enfin, la mort du héros et la marche funèbre qui forme la scène suivante sont des pages de premier ordre. »

M. Guiraud assista ensuite à deux des représentations de la seconde série. Il entendit donc les deux premières parties de la *Tétralogie*, *Rheingold* et la *Walküre*, après les deux dernières. « Des quatre ouvrages de Wagner, écrit-il dans le *Moniteur* du 28 août, le *Rheingold* n'est pas celui où l'on trouve les plus belles choses, mais c'est à mon avis le mieux équilibré, le mieux fait au point de vue du théâtre et celui dont l'intérêt se soutient le plus du commencement à la fin. »

De la *Walküre* il admire tout le premier acte, en

dépit de quelques longueurs. Le duo d'amour lui paraît être la page capitale de la *Tétralogie*. « Le morceau est superbe et, malgré les dimensions colossales que lui a données Wagner, l'intérêt va croissant jusqu'à la fin. »

Pour lui, le deuxième acte n'est que vide, inanité, longueur intolérable ; mais il apprécie le troisième acte tout entier. « La chevauchée des Walkyries est un morceau tout à fait extraordinaire..., la symphonie descriptive de l'incantation du feu est d'un très bel effet. »

Le 1er septembre, M. Guiraud résuma ses impressions dans un article de critique générale. « M. R. Wagner est certainement un grand artiste ; son immense talent touche parfois au génie, mais ce génie est toujours artificiel... La complication des moyens qu'il emploie, la recherche constante des effets qui amène la satiété, l'exagération et l'abus excessif des détails, tout cela décèle un art vieilli, fatigué et non un art nouveau. » Plus loin, il déclare que Wagner « est un merveilleux ouvrier, peut-être même le plus merveilleux qu'ait encore produit l'art musical. »

En ce qui concerne l'alliance de la musique et des paroles, l'auteur de la *Tétralogie* n'a fait, suivant M. E. Guiraud, qu'exagérer l'emploi du *récitatif obligé*, tel qu'il est défini par J.-J. Rousseau, en lui donnant plus d'extension qu'on ne l'avait fait jusqu'à présent. « Sa révolution se borne à avoir mis au premier plan une des formes de l'art à laquelle les maîtres n'avaient encore assigné que le second. »

Wagner n'a pas même entièrement répudié la forme conventionnelle des morceaux d'opéra et des ensembles, et d'autres, avant lui, ont employé le procédé des motifs typiques.

« Ce que l'auteur des *Niebelungen* a de bien personnel, c'est son style, c'est l'élévation de sa pensée dans certaines parties de son œuvre et c'est l'habileté prodigieuse avec laquelle il ne cesse de manier l'orchestre. Il a soif de l'idéal, il a des conceptions grandioses, mais il atteint rarement cet idéal et plus rarement encore il réalise ces conceptions. »

La correspondance de M. G. Monod, publiée le 24 août, donnait de nombreux détails sur Bayreuth, sur le but artistique poursuivi par Wagner et sur ses vues personnelles tendant à transformer le théâtre. « *A priori*, le système wagnérien m'a toujours paru faux ; à la lecture, les poèmes ne m'ont causé qu'un médiocre plaisir ; à la représentation, malgré des scènes longues et ennuyeuses, j'ai toujours été pris au piège et j'en ai emporté des impressions ineffaçables ; j'en conclus que ce sont mes raisonnements *a priori* qui étaient faux, que probablement, *j'ai pris pour les limites absolues de l'art musical, ce qui n'était que les formes conventionnelles où il était enfermé jusqu'ici.* » Précieux aveu, d'une très noble sincérité dont bien peu furent alors capables, aujourd'hui confirmé par les déclarations de tous les auditeurs de bonne foi qui ont assisté aux dernières représentations du Théâtre-Wagner (juillet et août 1886).

Le 27 août, une autre lettre du même auteur apportait de curieux renseignements sur l'organisation et le personnel du théâtre, sur la villa *Wahnfried* et sur les hôtes de Wagner.

La *Gazette musicale* publia le 3 et le 10 septembre des lettres très modérées et plutôt favorables à Wagner, d'un correspondant anonyme qui analyse les poèmes avec précision et accorde à la musique les éloges mérités. Le *Ménestrel* (20 et 27 août) avait inséré, de son côté, des correspondances non signées, conçues dans un esprit impartial et dont les jugements confirment ceux du rédacteur de la *Gazette musicale.*

Pour être complet, il me faudrait citer les *Lettres sur l'Anneau du Niebelung* (1) de M. Paul Lindau et les *Lettres de Bayreuth* (2) de M. Ch. Tardieu, mais ces comptes rendus ayant été adressés, les uns à un journal allemand, les autres à *l'Indépendance belge*, sont en dehors du sujet de mon travail. Ceux-ci sont d'ailleurs plus wagnériens que ceux-là; M. Paul Lindau, tout en rendant hommage au génie musical de Wagner, exprime des réserves quant au drame ou à la mise en scène, dans une forme humoristique qui se souvient parfois de Henri Heine. Meilleur musicien que M. Albert Wolff, quoique sans savoir technique, M. Paul Lindau semble avoir pris pour modèle le chroniqueur *parisien* dont

(1) Traduites en français par M. J. Weber dans le *Richard Wagner* de M. Paul Lindau, 1 vol. in-18, Hinrichsen, Paris, 1885.
(2) 1 vol. in-12, Schott, Bruxelles.

il unit la *blague* familière au bon sens bourgeois de M. Sarcey.

En dépit des prédictions fâcheuses de ses détracteurs, le triomphe de Wagner à Bayreuth avait été complet, si complet que le maître, après un banquet, reçut les ovations de ses disciples, coiffé d'une couronne d'or et donnant le bras à sa protectrice berlinoise, Mme de Schleinitz. Le départ de l'empereur d'Allemagne, aussitôt après la *Walküre*, avait dû froisser l'amour-propre de l'auteur, mais tous les souverains ne se piquent pas de ressembler au roi de Bavière. Plus tard, la révélation du déficit résultant de l'entreprise de Bayreuth lui causa une pénible déception qu'il fit durement expier à ses compatriotes.

A l'issue de la quatrième représentation, Wagner avait prononcé quelques paroles pour remercier le public et, à la profonde stupéfaction de l'assistance, articulé ces mots : — Vous avez vu maintenant ce que *nous* pouvons ; si vous le voulez, nous aurons *enfin un art!* » Cette déclaration hautaine qui semblait annihiler en faveur de Wagner tout ce que l'Allemagne, avant la *Tétralogie*, avait produit au théâtre, dans la poésie et dans la musique, mécontenta vivement les personnes présentes et même bien des partisans de Wagner (1). Personne ne di

(1) Dans une lettre adressée le 19 août au *Moniteur universel* M. G. Monod décrivait le banquet donné à Wagner après la première série de représentations. « Après le saumon, Wagner s'est levé et a demandé à expliquer les paroles qu'il avait prononcées la veille. C'est à tort qu'on a cru que, dans sa pensée, i

mot, bien entendu, mais tous les journaux, en France et en Allemagne, blâmèrent sévèrement l'extrême infatuation de l'artiste. « Depuis longtemps, — écrivait M. Saint-Saëns, pour excuser R. Wagner, — ses admirateurs savent que sa maladresse égale son talent et n'attachent aucune importance à ses propos. » Puis il ajoutait : « Il se défend du reste d'avoir songé à insulter la France. Qu'a-t-il donc voulu faire ? C'est ce que personne, pas même lui, ne saura jamais. Le représenter comme un ennemi de notre pays est simplement absurde ; il ne hait que les gens qui n'aiment pas la musique. » — Disons mieux : *sa* musique.

Aussi Wagner était-il très heureux des marques d'intérêt données à sa tentative par ses amis français. En cette sérénité d'âme qui succède aux apothéoses, il oubliait ses anciennes rancunes et se défendait d'avoir voulu offenser les Français. Il écrivait alors à M. Gabriel Monod : « Mes représentations de Bayreuth ont été mieux jugées et avec plus d'intelligence par les Anglais et les Français que par la plus grande partie de la presse allemande. Je crois que, si j'ai eu cette agréable surprise, c'est que les Anglais et les Français cultivés sont préparés par leur propre développement à com-

n'y avait pas eu d'art digne de ce nom dans le passé. Ce qu'il a dit ne s'appliquait qu'à l'Allemagne. Il y a un art italien, il y a un art français qui ont produit des chefs-d'œuvre de noblesse et de grâce, mais il n'y a pas d'art national allemand. Il n'y a eu que des tentatives individuelles et isolées, mais aucune grande tradition nationale durable. C'est cet art national qu'il voudrait contribuer à créer. »

prendre ce qu'il y a d'original et d'individuel dans une œuvre qui leur était jusque-là étrangère... (1). Ici, vous avez, grâce à moi, connu quelque chose de nouveau et je n'aurais pas pu vous le donner à Paris. »

Cette lettre fut publiée par M. G. Monod, en février 1883, aussitôt après la mort de Wagner, pour le disculper de ses torts à l'égard de la France. Il eût peut-être mieux valu la faire connaître dès 1876. On eût ainsi répondu aux accusations de M. Victor Tissot et prévenu peut-être le brutal et ridicule esclandre du 29 octobre 1876, au Concert-populaire.

*
* *

Depuis la guerre de 1870, le nom de Wagner avait disparu de l'affiche des Concerts-populaires. Avant cette époque, quand sa musique était sifflée, c'était faute d'être comprise. Plus tard, les tentatives de M. Pasdeloup pour acclimater les œuvres du maître servirent fréquemment de prétexte à des manifestations anti-allemandes.

(1) Plus tard, en 1879, causant avec M. Fourcaud, il exprimait le même sentiment : « Vous étiez nombreux, ici (à Bayreuth), aux représentations de *l'Anneau du Niebelung*, en 1876 ; je ne puis répéter assez combien j'ai été touché de votre attitude. Au-dessus des malentendus, qui n'étaient pas encore tout à fait dissipés à cette époque, vous éleviez ouvertement la question d'art et vous reconnaissiez que je n'apportais pas seulement des poèmes et des partitions; mais qu'il se formulait, avant tout, dans mes ouvrages, un principe d'émancipation théâtrale et de réforme dramatique. Mieux que cela, vous l'avez proclamé chez vous sur tous les modes. »

Ce fut l'ouverture de *Tannhœuser* qui reparut d'abord sur les programmes du Cirque-d'Hiver (9 novembre 1873). Elle divisa la salle en deux camps opposés.

Le 30 novembre, la marche religieuse de *Lohengrin* fut ballottée entre les sifflets et les applaudissements, mais ceux-ci l'emportèrent à la fin. Le 21 décembre, le public fit mauvais accueil aux fragments des *Maîtres-Chanteurs*. A partir de ce moment, le répertoire de Wagner reprend sa place sur l'affiche du Concert-populaire (1), avec des alternatives de triomphe et d'insuccès.

Le 15 novembre 1874, l'orchestre de M. Pasdeloup exécutait pour la première fois le prélude de *Tristan et Yseult*. Ce prélude ne fut pas compris, soit parce qu'il fut mollement joué, soit à cause de la complication du travail symphonique. D'ailleurs, il a toujours été froidement reçu au Cirque-d'Hiver. Ce jour-là, les *bis* des admirateurs déchaînèrent une véritable tempête et le morceau ne put être redit qu'à la fin du concert.

Marcello, dans la *Chronique musicale* (2), étudia le prélude. Voici la paraphrase qu'il en donne : « L'idée dirigeante du drame, c'est l'amour... A travers les

(1) Pour les concerts, nous ne donnerons plus désormais que la date des premières auditions de fragments inédits, avec l'attitude du public et les appréciations de la presse ou du moins des rares critiques qui suivent régulièrement les matinées musicales.

(2) La *Chronique musicale*, journal bi-mensuel avec gravures et musique, fondé par M. Heulhard en 1873, parut jusqu'en 1876.

enchevêtrements du tissu musical, l'esprit suit les transformations successives de cet amour, d'abord chaste et contenu, puis s'échauffant par degrés, passant par tous les ravissements de la félicité humaine et s'exaltant peu à peu jusqu'au tumultueux délire de la passion inassouvie pour retomber, énervé de volupté, dans les extases alanguies de la passion satisfaite. »

Dans un des premiers concerts de l'hiver 1876-1877 (29 octobre), M. Pasdeloup, toujours dévoué à la gloire de Wagner, voulut faire connaître à son public au moins un fragment de la *Tétralogie*. Il avait choisi la marche funèbre de *Gœtterdœmmerung*, dont tous les spectateurs de Bayreuth avait admiré le style grandiose, la lugubre et héroïque lamentation.

M. Elémir Bourges qui, dans son très beau roman, *le Crépuscule des Dieux* (1), a, par l'agonie des dieux du Walhall germanique, symbolisé la fin d'une lignée princière, celle des ducs de Blankenbourg, a parlé de cette marche avec une sobre et saisissante éloquence où passe le souffle épique d'une oraison funèbre de Bossuet.

« Au milieu du profond silence, une marche solennelle se déroulait, la marche de la mort des Dieux, car le héros Siegfried venait d'être tué et tous les Dieux mouraient de cette mort. Et le duc écoutait, béant, cette lamentation funèbre qui l'étonnait par une horreur et une majesté surhu-

(1) 1 vol. in-18, Giraud, Paris, 1884.

maines. Il lui semblait qu'elle menait le deuil de tout ce qu'il avait connu et aimé, le deuil de ses enfants, le deuil de lui-même et le deuil des Rois dont il voyait l'agonie en quelque sorte, et le crépuscule de ces Dieux. »

— « Cette marche funèbre, disait M. Jullien dans le *Français* du 31 octobre 1876, même séparée du reste de l'ouvrage et exécutée dans des conditions d'acoustique toutes différentes de celles exigées par l'auteur, est déjà un morceau magistral, d'une grandeur et d'une tristesse incomparables. »

Que le public, dérouté par la forme inusitée du morceau, ne l'eût pas bien compris à une première audition, cela ne saurait surprendre et, en effet, comme l'écrivait M. Weber le 14 novembre, dans son feuilleton du *Temps*, « ce n'est point une marche, c'est un entr'acte ou plutôt *interlude* (*Zwischenspiel*) pour un changement de décor ; le morceau se lie à ce qui précède et à ce qui suit, en sorte que, pour le détacher, il a fallu ajouter une terminaison, comme on fait pour l'ouverture de *Don Juan*. Il commence pendant que les compagnons de Gunther emportent le corps de Siegfried, mais la plus grande partie se joue pendant que des vapeurs venant du Rhin couvrent la scène pour laisser effectuer un changement de décor.

« Wagner a rappelé quelques motifs précédemment entendus, sans vouloir donner à la musique la forme régulière d'une marche. »

De son côté, M. Ad. Jullien avait expliqué à ses

lecteurs que cette marche funèbre « offre comme un profil complet de toute l'existence du héros et ces motifs, si admirablement reliés ensemble, ne sont que de courts rappels de mélodies déjà entendues dans les situations principales de la *Tétralogie* où avait paru Siegfried. »

Mais qu'une bande de siffleurs, pour s'être trop souvenus des révélations de M. Victor Tissot (1), aient, avant le premier accord, intimidé l'orchestre de M. Pasdeloup, par une manifestation soi-disant patriotique préparée à l'avance ; que, le morceau fini, le tapage ait recommencé avec plus d'énergie, au point d'étouffer la voix de M. Pasdeloup, qui réclamait de son auditoire un peu de déférence pour l'artiste ; que les manifestants, emportés par l'ardeur de leur opposition systématique, aient chuté l'ouverture du *Freischütz*, croyant que l'orchestre reprenait la marche funèbre, c'est ce qui, aujourd'hui, paraît incompréhensible. C'est incroyable et cependant absolument exact (2).

(1) On vendait ce jour-là sur le boulevard des Filles-du-Calvaire, un supplément du journal *l'Eclipse*, intitulé : *Richard Wagner et les Parisiens*, orné d'un portrait-charge de Wagner, par A. Gill et contenant la traduction complète de la pièce satirique : *Une Capitulation*. Cette traduction, non signée, était de M. Victor Tissot. Une brochure in-8° de 16 pages.

(2) J'ai vu d'ailleurs le même fait se reproduire au Châtelet bien des années après. Le 25 février 1883, M. Colonne avait inscrit sur son programme un grand nombre de morceaux de Wagner. L'enthousiasme allait bon train quand, après le prélude de *Parsifal*, les *bis* provoquèrent un tumulte de hurlements et de sifflets si violents que beaucoup de personnes s'imaginèrent entendre recommencer le prélude mystique, alors que l'orchestre sonnait déjà les fanfares éclatantes de la *Chevauchée des Walkyries*.

Le lendemain de l'incident, M. Pasdeloup adressait aux journaux la lettre suivante :

« Monsieur le Rédacteur en chef,

Veuillez, je vous prie, me permettre de donner au public quelques explications nécessaires sur mon attitude après l'audition de la nouvelle marche de Wagner.

Aujourd'hui, M. Wagner est jugé comme homme, mais le grand musicien ne l'est pas encore chez nous. Je crois que la France ne doit pas rester en dehors du mouvement musical qui peut se produire au delà de nos frontières ; le devoir des Concerts-populaires qui ont toujours marché en avant, est de faire connaître à Paris des œuvres qu'on peut ne pas admirer, mais qu'il n'est pas permis d'ignorer et qu'une très grande partie de mon public est curieuse d'entendre.

Il me semble que ma conduite pendant nos malheurs, où j'ai quitté mère et femme dans l'espoir de pouvoir servir mon pays, me dispense de répondre à des accusations antipatriotiques qui se sont produites.

Je n'ai pas plus le droit d'imposer Wagner aux uns que d'en priver les autres. Je ne puis que supplier tout le monde d'apporter moins de passion dans une question purement artistique et de laisser la musique de Wagner s'abriter à l'ombre des grands compositeurs classiques dans le culte desquels

nous sommes tous unis par un sentiment d'admiration.

Veuillez agréer, etc... »

Le 30 octobre, M. Albert Wolff blâmait l'attitude du public au Cirque-d'Hiver, mais, déjà repentant des éloges pompeux adressés par lui à la marche le *Gœlterdœmmerung*, il déclarait qu'au concert, « cette marche est une chose confuse, ennuyeuse, sans caractère, un tapage qui agaçait les nerfs, un bruit effroyable qui a appelé les protestations. »

Le lendemain du concert, dans son feuilleton de l'*Estafette*, M. C. Saint-Saëns désapprouvait les siffleurs; mais, à son avis, M. Pasdeloup, « détachant cette marche de l'ensemble, avait fait une chose insensée. »

Le *Ménestrel* du 5 novembre donnait du morceau de Wagner un bizarre compte rendu sous la signature : Auguste Morel (1). « C'est un *andante* en *ut* mineur, sans motif déterminé et sans rythme bien accentué. On ne peut nier cependant qu'il ne présente un certain caractère de grandeur résultant surtout du coloris de l'instrumentation, et, chose remarquable, à part une explosion dans le milieu du morceau, toute cette masse d'instruments de cuivre que Wagner a ajoutée à l'orchestre ordinaire, n'est guère employée que pour des effets qui, malgré leur

(1) Auguste Morel, compositeur de province, qui fut directeur du Conservatoire de Marseille, mort depuis peu. Ce fut un des plus intimes amis de Berlioz.

plénitude de sonorité, se tiennent constamment dans la demi-teinte, *justifiant mieux le titre de Crépuscule* que celui de marche funèbre. »

Suivant M. Joncières (1), « cette œuvre n'est pas à la hauteur de celles que nous connaissons du célèbre compositeur allemand. Les personnes qui ont assisté aux représentations de Bayreuth sont cependant unanimes pour déclarer que ce morceau leur avait causé une impression profonde. Il se peut que la situation, l'effet scénique, le retour de certaines phrases caractéristiques entendues précédemment contribuent pour une large part à l'effet que produit ce morceau dans son cadre. »

M. Pougin était plus catégorique. « La marche que nous avons entendue dans cette séance tumultueuse, est une composition absolument banale et sans la moindre valeur et ne méritait que le dédain et l'inattention. » (*Tribune* du 2 novembre.)

Certains journalistes se plaignirent avec véhémence des scènes de désordre qu'ils avaient contribué à faire naître par leurs excitations, conjurant le préfet de police d'interdire à M. Pasdeloup le répertoire de Wagner. M. Ad. Jullien (*Français* du 6 novembre), dans un article très sensé et très bien écrit, défendit contre ces forcenés Wagner et son hardi missionnaire, le directeur des Concerts populaires.

M. Octave Mirbeau trouva le mot de la situation en proposant à M. Pasdeloup d'exécuter la musique

(1) *Liberté* du 6 novembre 1876.

de Wagner sous des titres et des noms supposés et de la faire appplaudir ainsi par ceux qui la sifflaient.

Par une contradiction fréquente dans le journalisme, le *Gaulois*, qui faisait appel au bras séculier et réclamait l'aide de la police, non pour expulser les siffleurs, mais pour proscrire Wagner des Concerts du dimanche, s'indignait en même temps de la brutalité du parterre marseillais, accusé d'avoir tué sous les sifflets une jeune chanteuse qui n'avait pas eu le don de plaire à cet incorruptible aréopage.

En réalité, Mlle Priola, qui avait quitté l'Opéra-Comique après une brillante carrière commencée en 1869 au Théâtre-Lyrique, dans *Rienzi*, est morte à Marseille d'une fièvre typhoïde. Ce sont les premières atteintes de la maladie qui l'avaient rendue inférieure à elle-même et par suite indigne de la faveur du public du Grand-Théâtre, le plus grossier de tous les publics du Midi. La mort de Mlle Priola devait assurément inspirer des regrets à ceux qui l'avaient applaudie dans le rôle de Philine de *Mignon*, dans le *Domino noir* et dans Suzanne des *Noces de Figaro*. C'était une actrice gracieuse et spirituelle, douée d'une jolie voix, une jeune et charmante femme, blonde, très élégante, s'habillant fort bien à la ville, très assidue aux courses d'Auteuil et de Longchamps.

Mlle Priola fit battre, à cette époque, bien des cœurs de collégiens, et les attendrissements des journalistes sur sa fin prématurée émurent les âmes

sensibles. Mais je ne vois pas pourquoi la personne d'une actrice, fût-elle aussi séduisante que cette pauvre Priola, serait plus sacrée que l'œuvre d'un maître, et je considère comme aussi mal élevés les mondains qui vinrent au Cirque d'hiver siffler, par *chic*, la marche de *Gœtterdœmmerung* et, de leurs clés forées, imposèrent silence à M. Pasdeloup, que les voyous du cours Belzunce, coupables de n'avoir pas su excuser les défaillances vocales d'une artiste assez imprudente pour paraître en scène, déjà souffrante du mal qui devait l'emporter.

TROISIÈME PARTIE

SIXIEME PÉRIODE

DE 1876 A 1886

'remiers succès. — *Lohengrin* au théâtre de la Monnaie, au Cirque-d'Hiver et au concert Lamoureux. — La question Neu-·mann (1881-1882). — Premières auditions au Cirque-d'Hiver, au concert du Châtelet et aux Nouveaux-Concerts. — *Parsifal* à Bayreuth (1882). — Mort de R. Wagner (1883). — Auditions de fragments de *Tristan* et de la *Walkyrie*. — Les *Maitres-chanteurs* à Bruxelles (1885). — Représentation projetée de *Lohengrin* à l'Opéra-Comique, campagne de la presse (1885-86). — Biographes et commentateurs.

Au commencement de l'année 1878, le théâtre de a Monnaie, à Bruxelles, reprit *Lohengrin* avec une ertaine solennité. Ce théâtre ne prétendait pas en-ore au rôle de troisième scène lyrique française, [u'il a rempli dans ces dernières années avec un èle si utile à nos compositeurs. Il n'avait donc pas dressé d'invitations régulières à la presse pari-ienne, comme l'usage en a prévalu récemment;

quelques chroniqueurs musicaux, parmi les plus wagnériens bien entendu, passèrent seuls la frontière pour assister à cette reprise, et, avec eux, un certain nombre d'artistes et d'amateurs (1).

Le 11 mars, la chronique de M. Ad. Jullien, au *Français*, était entièrement consacrée à *Lohengrin*. Bien qu'on ne puisse morceler une étude aussi serrée, d'une aussi complète cohésion, je citerai pourtant cette définition du système dans lequel l'œuvre a été conçue : — « Chaque acte forme dans son entier comme un vaste morceau symphonique dont les dessins d'orchestre varient à l'infini selon l'expression des scènes ou le sentiment des personnages, mais sans se scinder en aucun endroit. Au-dessus de cette trame orchestrale, dans cette atmosphère sonore qui double la puissance de la voix et l'expression mélodique des phrases chantées, chaque personnage déclame juste ce qu'il doit dire, jamais moins ni plus, en un récit toujours très mélodieux et très élevé, mais sans jamais se répéter, sans presque jamais chanter avec un autre personnage. »

Même enthousiasme chez M. Joncières, dont le feuilleton (2) se termine par ce vœu :

« Puisse le succès de *Lohengrin* au théâtre de la

(1) Il y avait à cette représentation une quinzaine de Français, dont une huitaine de journalistes. Les amateurs étaient : M. Ernest Guiraud, M. A. Messager, l'éditeur Aug. Durand, M. Albert Vanloo, auteur dramatique, M. et Mme Lascoux et un bourguignon wagnérien, M. Moignot-Laligant, marchand de vins à Beaune.

(2) *Liberté* du 4 mars 1878.

Monnaie avoir assez de retentissement pour décider M. Escudier à monter cet ouvrage à la salle Ventadour! On avait annoncé, il y a quelque temps, que l'Albani allait chanter *Lohengrin*, dans lequel elle est, dit-on, tout à fait remarquable. Depuis, nous n'avons plus entendu parler de ce projet. Il y aurait là cependant, croyons-nous, une excellente spéculation, qui devrait tenter le directeur de la salle Ventadour.

« L'heure de *Lohengrin* est venue; il ne tient qu'à M. Escudier d'en faire la fructueuse expérience. »

A propos de *Lohengrin*, il faut rappeler une petite plaquette, publiée chez Baur (1) l'année suivante, dans laquelle M. Van der Strœten, musicographe belge, étudiait l'instrumentation de cet opéra au point de vue de la caractéristique des personnages et la déclarait admirable. Bien que les aperçus philosophiques de l'auteur soient souvent d'une valeur discutable, cette brochure hyperbolique eût gagné à ne pas être écrite en un galimatias flamand, transcendantal peut-être, mais souvent inintelligible. Dans les dernières pages, M. Van der Strœten s'indigne des railleries de la presse parisienne à l'égard de Wagner.

A la suite de l'esclandre provoqué au Cirque d'hiver, en 1876, par la marche funèbre de *Gœtterdœmmerung*, M. Pasdeloup, cédant à des conseils venus de haut lieu ou à une préoccupation d'apaise-

(1) *Lohengrin, instrumentation et philosophie,* une brochure in-16. Baur. Paris, 1879.

ment, cessa de faire figurer des morceaux de Wagner sur les programmes de ses concerts. Cette abstention dura deux ans et demi; mais, devant le succès obtenu par la marche de *Tannhœuser* au quatrième festival de l'Hippodrome (1), il pensa que l'irritation des Parisiens contre Wagner avait eu le temps de se calmer. Le moment lui parut favorable pour rendre au maître allemand sa place légitime dans les concerts et il afficha pour le 9 mars, l'ouverture de *Tannhœuser*.

Elle obtint l'accueil habituel. L'ouverture du *Vaisseau-fantôme*, exécutée le 30 mars, fut reçue avec indifférence et, le 6 avril, le prélude de *Tristan*, applaudi par les uns, suscita les protestations ordinaires.

L'heure de *Lohengrin* semblait venue, M. Pasdeloup risqua une grosse partie en faisant exécuter le premier acte de la partition, moins les premiers récitatifs. La première audition (2) eut lieu le 20 avril 1879, devant une salle comble. L'auditoire se montra très attentif, malgré la faiblesse des interprètes et à la fin de l'acte, après le fougueux finale, il y eut un cri unanime de surprise et d'enthousiasme. Le succès fut très vif, sincère et spontané, à part quelques actes d'opposition, et doux au cœur

(1) Ces festivals, organisés par M. Vizentini dans la salle de l'Hippodrome, furent à la mode pendant l'hiver de 1879.

(2) Distribution : — Elsa, Mlle Rey; — Lohengrin, M. Prunet; — le roi, M. Bacquié; — Frédéric, M. Séguin; — le héraut, M. Piccalunga qui, maintenant, chante, aux Bouffes, *Joséphine vendue par ses sœurs*.

de M. Pasdeloup qui avait si péniblement travaillé à la diffusion de l'œuvre de Wagner. Devant ce résultat, il eut l'idée de donner deux nouvelles auditions, les 8 et 15 mars, dans la soirée.

Le premier soir, la salle était pleine ; beaucoup de personnes entendaient l'œuvre pour la seconde fois. Les applaudissements furent chaleureux et unanimes. Le 15, le public étant moins nombreux, plus divisé, il y eut tapage, cabale, coups de sifflet et scènes de pugilat. La presse entière rendit justice au mérite du fragment exécuté.

« Jamais, à notre avis, écrivait M. Joncières (1), la musique dramatique n'a atteint ce degré d'intensité dans l'art de tout traduire, de tout peindre, de tout *représenter*, suivant l'expression de Wagner.

« Sans doute, l'auditeur ne peut analyser tout d'abord les procédés mis en œuvre pour rendre, par la variété du rythme, les moindres battements du cœur ; pour exprimer, au moyen des modulations, ces bouleversements intimes de l'âme, passant de la fureur à la pitié, de la terreur muette à la joie éclatante, pour faire comprendre, par la mélodie, par l'harmonie, quelquefois par le timbre particulier d'une seule note, les sentiments les plus secrets des héros du drame lyrique. Mais si la prodigieuse recherche de *représenter* fidèlement avec des sons les nuances les plus fugitives de la passion lui échappe, il ne peut cependant se soustraire à l'émotion, que

(1) *Liberté* du 28 avril 1879.

fait naître cette sonorité d'accents, cette traduction si juste des pensées dont sont animés les personnages, qui met, pour ainsi dire, à nu les replis les plus cachés de leur âme. »

Il fit cependant des réserves. — « Nous avons dit que *Lohengrin* était un chef-d'œuvre ; mais il n'est pas de chef-d'œuvre devant lequel la critique doive perdre ses droits. On pourrait donc blâmer la longueur et la monotonie de certains récits. — M. Pasdeloup a sagement fait de supprimer ceux de la première scène — ainsi que l'abus des instruments de bois, qui soutiennent presque toujours la mélodie par des tenues, comme s'il y avait un orgue dans l'orchestre. »

M. Ad. Jullien avait tout dit sur *Lohengrin* dans son article du 11 mars 1878 ; il se borna à féliciter M. Pasdeloup de sa hardiesse et de son succès.

Seul, M. Comettant demeura intraitable. Il écrivit tout un feuilleton du *Siècle* (28 avril) sur Wagner, avec les bévues et les injures coutumières. L'indignation patriotique le dispute chez lui au parti pris. A ses yeux, le succès n'était dû qu'à la présence d'un millier d'Allemands. — Le 12 mai, il se lamenta sur les égarements « de ce pauvre Pasdeloup » et s'exprima ainsi : « C'est méconnaître la pensée de l'auteur de *Lohengrin* que de donner un acte entier de cet opéra, au repos, sans aucune action, sans aucune mise en scène, dans une salle de concert où les chanteurs en frac, les chanteuses revêtues du costume de bourgeoises du XIXe siècle se mêlent aux

musiciens très visibles de l'orchestre. Ce premier acte de *Lohengrin*, *malgré quelques beautés musicales*, indépendantes du théâtre, a paru monotone, lourd, compact, parce que, ainsi exécuté, il est hors des conditions où il a été conçu. »

*
* *

M. Pougin, chargé par la maison Didot de rédiger un supplément à la *Biographie universelle des musiciens* de Fétis et de compléter les anciennes notices devenues insuffisantes depuis la publication de ce dictionnaire, eut à rédiger un article nouveau sur Wagner (1). Au lieu de se borner à indiquer les événements survenus dans la vie de l'artiste et à donner une mention de ses dernières productions, il céda au besoin de morigéner Wagner sur les actes répréhensibles de sa vie privée, de faire le procès, à son tour, aux théories du compositeur et d'examiner sommairement chacune de ses œuvres. Il s'occupa un peu plus longuement de *Tristan*, des *Maîtres-Chanteurs* et de la *Tétralogie*. Sur *Tristan*, voici son opinion : —

« Qu'il y ait parfois dans le cours d'une œuvre d'aussi longue haleine, un fragment superbe, un élan magnifique, on peut le croire sans peine, étant donné le génie très réel du musicien ; mais que cette œuvre, considérée dans son ensemble, soit destructive d'une véritable jouissance intellectuelle et ar-

(1) Deuxième vol. du Supplément, in-8°, Didot, Paris, 1880.

tistique, qu'elle amène avec la tension continuelle des nerfs et de l'esprit, une fatigue meurtrière et un ennui profond, c'est ce qui n'est pas moins incontestable. »

Sur les *Maîtres Chanteurs* : « — La partition des *Maîtres Chanteurs*, longue et obscure, épaisse et touffue jusqu'à l'excès, fertile en combinaisons orchestrales d'un caractère presque inaccessible à la masse du public, offrent à chaque instant des partis pris d'extravagance et comme des rébus absolument indéchiffrables, provoque chez l'auditeur le plus déterminé une lassitude cruelle et une souffrance véritable. »

C'est ainsi qu'en France, on rédige les dictionnaires !

Après avoir examiné les effets de l'influence du musicien novateur sur l'art contemporain, M. Pougin concluait en ces termes : « L'Allemagne me paraît condamnée à subir longtemps encore les effets de l'esthétique de M. R. Wagner ; la France, après quelques instants d'hésitation, en sera quitte pour s'approprier quelques-unes des qualités de sa musique, qui viendront compléter le bagage scientifique de nos artistes, sans faire courir aucun risque à l'art national et à sa marche rationnelle. »

La partie de l'article la plus utile à consulter, c'est la liste très complète des œuvres musicales et littéraires de Wagner et des publications françaises ou étrangères auxquelles ses ouvrages et ses doctrines ont donné lieu.

Le dernier chapitre des *Tableaux romantiques de littérature et d'art,* intitulé la *Musique et ses destinées*, fait allusion aux théories esthétiques de Wagner. Celui-ci n'a rien inventé, bien entendu. Au sujet de l'union entre la musique et les paroles cherchée par Wagner, de système exposé longuement dans les neuf volumes d'œuvres théoriques, le critique formule ce jugement : « C'est le transcendantal dans l'absurde et la présomption. Politique, religion, histoire, économie sociale, toutes les questions sont traitées et ramenées imperturbablement vers un centre qu'il occupe, lui, le messie annoncé par les prophètes, le rédempteur descendu des cieux pour racheter les générations présentes et futures de l'horrible esclavage du préjugé. »

Et ainsi de suite. Pas d'arguments, des phrases.

Les wagnériens invoquent à l'appui du système, l'exemple de Beethoven renonçant à la forme purement musicale pour appeler à lui l'aide de la poésie dans l'*Hymne à la joie* de la *Symphonie avec chœurs,* mais « Beethoven n'eut jamais la sotte idée de fonder un dogme et de prêcher la délivrance de la musique par la parole. » D'ailleurs, la neuvième symphonie ne fut pas son chant du cygne et il est revenu ensuite aux formes régulières de la musique instrumentale.

Dans les *Musiciens du passé, du présent et de l'avenir* (1), de M. Blaze de Bury, publiés à la fin

(1) 1 vol. in-18, Calmann Lévy, Paris, 1880.

de 1880, le chapitre sur Wagner est d'une rare insignifiance. Après avoir rappelé l'opinion de Meyerbeer sur la *musique de l'avenir*, déjà pieusement consignée dans *Meyerbeer et son temps* (1), le critique soude péniblement ensemble de vieilles chroniques de la *Revue des Deux-Mondes* où l'on cueille des aphorismes de cette force :

— « La musique est un art, la poésie en est un autre... »

— « Les plus beaux vers ne peuvent rien pour une mauvaise musique... »

— « Le grand point, lorsqu'on se mêle de composer des opéras, c'est d'être un musicien de théâtre. Ayez d'abord le don et tout le reste vous viendra par surcroît, selon les milieux et les circonstances. »

Allons ! M. de la Palisse n'est pas mort, mais M. Blaze de Bury retarde de vingt ans. Il sacrifie Wagner, comme de juste, à la gloire de Weber, de Meyerbeer et de Verdi. Si l'on n'avait la date du livre sur la couverture, on croirait lire un article écrit du temps des Azevedo, des Chadeuil et des Fiorentino, et non à une époque où Mme Judith Gautier organisait dans les salons de Nadar des auditions intimes des fragments de la *Tétralogie*.

Ces auditions auxquelles n'assistèrent que les

(1) Meyerbeer aurait dit de Wagner *qu'il ne connaissait pas son affaire*. Imprimer ce propos en 1865, n'avait rien qui pût choquer, après les moqueries de la presse parisienne sur la *musique de l'avenir*, mais il était maladroit de le rééditer en 1880, car ce reproche adressé à Wagner paraît aujourd'hui simplement ridicule et prouve la jalousie de Meyerbeer.

seuls wagnériens (1), la presse n'ayant pas été conviée, comprenaient une lecture faite par M. Emile Marras, d'un texte dû à Mme Judith Gautier, l'analyse des ouvrages inscrits au programme, et l'exécution de fragments des drames lyriques de Wagner.

Les chanteurs étaient MM. Hermann Devriès, Pagans et le ténor Prévost; les chanteuses, Mme Irma Marié, Mlles Abella et Zélo-Duran; les accompagnateurs habituels, M. G. Fauré, M. André Messager, M. H. Ghys, MM. Chevillard, Esposito et Luzzato.

Pour l'exécution des morceaux symphoniques, les instrumentistes attelés à quatre pianos représentant l'orchestre, étaient dirigés par M. Benedictus. Ainsi préparés à goûter les plus belles pages de l'œuvre de Wagner, les auditeurs emportaient de ces séances une impression incomplète sans doute, mais favorable.

(1) Ces six soirées wagnériennes furent organisées dans le grand *hall* de la photographie Nadar, rue d'Anjou. Elles avaient été annoncées dans l'*Événement* du 20 février 1880. Le *Monsieur de l'Orchestre* (*Figaro* du 28 février) leur consacra une chronique fantaisiste, s'indigna du tapage produit par ces quatre pianos concertants dans une rue paisible et proposa d'exiler les exécutants sur l'esplanade des Invalides ou dans la plaine de Saint-Maur. M. Fourcaud (*Gaulois* du 6 mars) rendit compte de la première soirée et annonça les suivantes Ces séances eurent lieu : la première, le 4 mars, consacrée à *Rienzi* et au *Vaisseau-fantôme;* la deuxième, le 11, fragments de *Tannhœuser* et de *Lohengrin;* la troisième, le 18, *Parsifal*, ouverture de *Faust* et *Huldigungsmarsch;* la quatrième, le 25, *Tristan* et les *Maîtres chanteurs;* la cinquième, le 1er avril, *Rheingold* et la *Walküre*; la sixième, le 8, *Siegfried* et *Gœtterdœmmerung*.

Le poète Maurice Bouchor écrivit sur chacun de ces six concerts intimes des articles extrêmement élogieux pour Wagner (*Progrès artistique* des 12, 19, 26 mars, 2, 9 et 23 avril 1880.)

Pendant ce temps, les partitions du maître étaient de mieux en mieux comprises au Cirque d'Hiver. Le 4 avril 1880, M. Pasdeloup donnait des fragments de *Lohengrin*, où se faisait entendre le ténor Warot, et certains morceaux du troisième acte de *Tannhœuser*, chantés par une artiste allemande, Mme Schrœder, et le baryton Boyer. Ces fragments furent très applaudis.

A partir de cette époque, le succès paraissant acquis aux opéras de Wagner connus depuis longtemps, les sociétés symphoniques rivalisèrent de zèle à exploiter ce succès et pour renouveler leurs programmes, découpèrent des scènes à effet dans les œuvres de la troisième manière.

Toujours habile à profiter de la vogue naissante, M. Colonne, qu'avait enrichi l'engouement subit des Parisiens pour la musique de Berlioz, s'empara des compositions de Wagner quand elles eurent obtenu la faveur du public et lui semblèrent devoir attirer la foule au Châtelet. Ce fut le 1er février 1880 qu'il osa, pour la *première* fois, faire exécuter l'ouverture de *Tannhœuser*. Cette tentative, dans un concert qui avait fait ses débuts à l'Odéon, sous le nom de Concert national et qui, jusque-là, avait servi surtout à faire connaître les œuvres de la jeune école française, lui paraissait un acte d'audace périlleuse, car il avait tenu à apaiser les susceptibilités patriotiques en faisant précéder l'ouverture de *Tannhœuser* d'une série de symphonies et suites d'orchestre de nos jeunes maîtres. Afin de satisfaire tous les

goûts, il avait fait entendre, aussitôt avant la musique de Wagner, la valse lente et les *pizzicati* de *Sylvia*. Malgré cet holocauste destiné à désarmer l'opposition, il tremblait fort, — je le vois encore, — en dirigeant le finale de l'ouverture, prudemment reléguée, d'ailleurs, à la fin du concert. Sa hardiesse, — puisque hardiesse il y avait, — fut accueillie par une salve d'applaudissements unanimes.

14 novembre 1880. — Première audition de *Siegfried-Idyll*, pièce d'orchestre composée par Wagner en 1871 pour la fête de sa femme, sur des thèmes de *Siegfried*. Le morceau fut écouté respectueusement, dans un silence de surprise, à cause de la douceur et de la grâce de cette musique. Sans les redites trop fréquentes des motifs, l'œuvre eût été beaucoup plus appréciée, tandis qu'elle fut reçue au Châtelet avec une indifférence presque générale.

Le 19 décembre 1880, le baryton Labis, au Cirque d'Hiver, chantait les Adieux de Wotan à Brunehild et l'incantation du feu de la *Walküre*. Morceau applaudi, sans avoir été probablement très bien compris. M. J. Weber (1) y trouvait « des accents très beaux dont l'Opéra pourrait faire son profit pour nous débarrasser des poncifs qu'on nous donne sous le nom de récitatifs. La partie de l'orchestre est superbe, et la musique descriptive qui accompagne l'apparition du feu, fort curieuse. »

Le 23 janvier suivant, M. Colonne faisait entendre

(1) *Temps* du 21 décembre 1880.

à son auditoire la *Chevauchée des Walkyries*, sans les voix de femmes. Ce fut le plus grand succès qu'ait remporté à Paris la musique de Wagner, le plus populaire, et plusieurs auditions successives ne suffirent pas à satisfaire la curiosité du public.

6 février. — Au Cirque d'Hiver, trois fragments du *Vaisseau-fantôme*, l'air de basse du Hollandais au premier acte, la scène des jeunes filles au rouet et la ballade de Senta, — chantés par M. Lauwers, Mmes Caron et Brunet-Lafleur. Ces morceaux, dont la facture ressemble beaucoup à celle de nos opéras français, furent bien accueillis.

Le 10 avril, M. Pasdeloup joignait aux fragments des *Maîtres-Chanteurs* déjà connus le quintette chanté par Mmes Panchioni, Caron, MM. Lauwers, Bolly et Lecor. Indulgent aux interprètes, le public applaudit de bonne foi.

Au Concert spirituel du Vendredi-Saint (15 avril 1881), M. Colonne tenta l'entreprise téméraire de faire accepter à son public, non seulement le prélude de *Tristan*, mais la scène finale dans laquelle le cantique passionné d'Yseult à l'anéantissement était transcrit pour cornet à pistons. Raison d'économie sans doute ! Plus tard, il devait faire exécuter à un saxhorn les adieux de Wotan à Brunchild dans la *Walkyrie*. Je dénonce au mépris des musiciens cet odieux saccage, propre à faire accuser Wagner d'incohérence et d'obscurité par les ignorants. — Ces fragments de *Tristan* firent *fiasco*.

Le 23 octobre suivant, il eut l'idée d'extraire de

la partition de *Tannhœuser* la scène de la *Bacchanale du Venusberg*, écrite pour les représentations de l'Opéra. Cette page symphonique, d'une verve dionysiaque, fut peu comprise à la première audition.

Dans cet automne de 1881, M. Lamoureux fonda, au Théâtre du Château-d'Eau, une troisième entreprise de concerts où il sut attirer bientôt, par l'excellence de l'exécution instrumentale, un nombreux public d'artistes et d'amateurs. Suivant ses goûts personnels, il ne tarda pas à donner aux œuvres de Wagner une large place sur ses programmes. Les fragments déjà connus par les matinées musicales du Cirque d'Hiver et du Châtelet, prirent d'abord possession du répertoire comme pour tâter l'opinion et accoutumer progressivement un auditoire très composite, où se mêlait un certain nombre d'abonnés du Conservatoire, à une musique réputée subversive. Ce fut d'abord l'ouverture de *Rienzi* (6 novembre 1881), puis celle du *Vaisseau-fantôme* (20 novembre), qui furent couvertes d'applaudissements. Le 11 décembre, pour les fragments symphoniques des *MaîtresC-hanteurs*, l'opinion fut plus divisée, surtout après l'ouverture, mal comprise à la première audition.

Pendant ce temps, *Tannhœuser* triomphait au Châtelet et au Cirque d'Hiver. M. Colonne (27 novembre 1881) exécutait toute une série de morceaux : l'ouverture, la bacchanale, le septuor et le finale du premier acte, la romance de Wolfram et la marche.

Après lui, le 11 décembre, M. Pasdeloup donnait le septuor et les fragments bien connus du troisième acte, avec M. Faure dans le rôle de Wolfram. Le succès fut immense, surtout pour le chanteur.

Dès lors, cette suite de morceaux de *Tannhœuser* devint une des attractions les plus communes des Concerts populaires et des Concerts du Châtelet. M. Colonne en a particulièrement abusé et ces fragments ont alterné pendant des années et alternent souvent encore, sur ses monumentales affiches rouges, avec *le Désert*, de F. David, *la Sérénade*, de Beethoven et le *Songe d'une nuit d'été* dont s'est engoué son public de rapins de l'École des Beaux-Arts, de commerçants et de *calicots*.

*
* *

La question *Lohengrin*, dont on a fait si grand bruit l'hiver dernier, est déjà vieille de vingt-trois ans.

Nous avons vu qu'en 1864, M. Carvalho hésitait entre la partition du *Vaisseau-fantôme* et celle de *Lohengrin*. En 1868, après le succès des *Maîtres-Chanteurs* à Munich, Wagner nous apprend qu'un impresario songeait à monter à Paris ses opéras avec une troupe allemande... Là-dessus, l'ancien et le nouveau directeur du Théâtre-Lyrique se disputent la partition de *Lohengrin* et finalement, renoncent à la mettre à l'étude. Quand *Rienzi* fut représenté en 1869, bien des musiciens blâmèrent M. Pasdeloup de n'avoir pas choisi *Lohengrin*. Si l'entreprise eût

été plus prospère, il est probable qu'après *Rienzi*, le tour de *Lohengrin* serait venu.

En 1878, la présence de l'Albani au Théâtre. Italien et ses succès à l'étranger, dans le rôle d'Elsa, engageaient M. Escudier à tenter l'aventure. Traduit en italien et chanté par une *étoile*, *Lohengrin* eût obtenu le même succès qu'*Aïda*. Il n'en fut bientôt plus parlé.

Les choses en étaient là quand, à la fin de l'année 1881, M. Angelo Neumann, directeur du théâtre de Prague, s'ingéra de faire représenter *Lohengrin* à Paris. Muni de l'autorisation de Wagner, il cherchait une scène où installer sa troupe allemande. Il devint, pour ses florins, sous-locataire de M. Ballande, au théâtre des Nations. Mais, quand on apprit que les représentations n'auraient pas lieu en français, voilà nos journalistes saisis d'un courroux patriotique, délirant d'une horreur sacrée, tant et si bien que M. Raoul Pugno, engagé comme répétiteur du chant, écrivit à M. Neumann son refus de diriger les études *en allemand*. A la lettre de M. Pugno, M. Neumann répondit de Leipsig qu'il ne cherchait pas à *nationaliser* en France la musique allemande. Aussi, au lieu de s'adresser aux théâtres subventionnés, avait-il choisi un terrain neutre, « le théâtre des *Nations*, qui veut être l'asile de l'art de toutes les nations. » (2 janvier 1882.)

« Ce n'est pas sans un réel plaisir, écrivait alors M. Comettant (1), l'ennemi juré de R. Wagner, que

(1) *Siècle* du 2 janvier 1882.

nous avons vu exprimer à propos d'un théâtre allemand, voué au culte de Wagner à Paris, des sentiments qui sont les nôtres et que nous n'avons jamais dissimulés. *Paris*, le *Parlement*, l'*Unité Nationale* et d'autres journaux encore se sont indignés à la pensée que ce monsieur aurait son théâtre à Paris, pendant que nos compositeurs sont réduits à l'inaction, pour la plupart, faute d'une scène qui puisse accueillir leurs ouvrages. »

Dans la *Renaissance musicale* (1) du 15 janvier, M. Ed. Hippeau blâmait le projet de M. Neumann, prévoyant des scènes de désordre provoquées par les excitations de la presse. « Je vois très bien, disait-il, que, à la suite de la campagne d'intimidation entreprise par une partie de la presse, le public s'abstiendra ou sera insuffisant pour écarter la fraction turbulente qui organisera le tumulte. »

Il allait jusqu'à rechercher dans cette importation de la musique de Wagner *en allemand*, le machiavélisme du prince de Bismarck. « Et si M. Neumann n'était actuellement qu'un agent provocateur ? si tout le bruit mené autour de *Lohengrin* n'était destiné qu'à surexciter les esprits ou à les pousser à des violences ? C'est impossible, direz-vous, Eh! qu'en savez-vous ?

« Non, non, non ! de toute façon, il ne faut pas que

(1) La *Renaissance musicale*, journal hebdomadaire, succéda en 1881 à la *Revue et Gazette musicale* qui avait cessé de paraître en 1880, mais elle était rédigée dans un esprit beaucoup plus moderne. Elle avait pour rédacteur en chef M. Ed. Hippeau, wagnérien convaincu.

les scandales de *Tannhœuser* se renouvellent. Cela serait grotesque, odieux; cela pourrait créer des dangers très sérieux; je n'en dis pas davantage. »

M. J. Weber se plaçait, lui, au seul point de vue musical et concluait ainsi : « On a protesté pour divers motifs contre les représentations de l'œuvre de Wagner avec texte allemand; personne ne paraît avoir vu le seul motif sérieux, que voici : c'est aller contre l'intention de l'auteur lui-même que de traiter *Lohengrin* comme une œuvre de mélodie absolue dont on n'a pas besoin de comprendre les paroles. Elle ne pourrait donc être bien appréciée que des personnes qui savent l'allemand. » (*Temps* du 17 janvier.)

D'ailleurs, le péril entrevu se trouva conjuré. M. Neumann ne put s'obstiner dans son parti-pris, le directeur du théâtre de Munich ayant refusé à trois de ses artistes le congé nécessaire pour chanter *Lohengrin* à Paris et la comédie se termina par un dédit de 15,000 francs qu'empocha M. Ballande.

En manière d'épilogue, R. Wagner écrivit le 17 mai suivant à M. Ed. Dujardin une lettre datée de Bayreuth (1), qui fut insérée dans la *Renaissance musicale* du 21 mai 1882. « Non seulement, disait-il, je ne désire pas que *Lohengrin* soit représenté à Paris, mais je souhaite vivement qu'il ne le soit pas et pour les raisons suivantes : d'abord, *Lohengrin* ayant fait son chemin dans le monde, *n'en a pas*

(1) On la trouvera reproduite dans l'Appendice.

besoin (1). Ensuite, il est impossible de le traduire et de le faire chanter en français, de manière à donner une idée de ce qu'il est. En ce qui concerne une représentation en allemand, je conçois que les Parisiens n'en aient pas envie. » Il ajoutait qu'il lui était *même désagréable* qu'on en donnât des actes entiers dans les concerts. Il semblait même récuser aux Français toute compétence pour apprécier ses drames lyriques, par cette déclaration catégorique : « *Mes œuvres sont essentiellement allemandes.* »

Le 1er juin suivant, dans son feuilleton des *Débats*, M. Reyer discutait les termes de cette lettre que certains considéraient comme injurieux pour le public parisien.

Après avoir hué, sifflé, ridiculisé Wagner, disait le critique, « depuis quelque temps, nous essayons de lui offrir une réparation tardive et nous allons à lui avec des sourires aux lèvres et des brins de laurier à la main. Il ne croit qu'à demi à la sincérité de notre conversion, à notre enthousiasme qui a été un peu lent à venir, et nous dit que, n'ayant que faire de tout cela, il nous prie de le laisser tranquille. »

Contrairement aux répugnances de l'auteur, M. Reyer se prononçait en faveur de la traduction. N'a-t-on pas traduit *Fidelio* et cet opéra en fut-il moins applaudi quand Mme Viardot le chanta au

(1) Toujours le sentiment exprimé déjà en 1861 à propos de la chute de *Tannhœuser* à l'Opéra : — « Qu'aurais-je fait d'un succès à Paris ? »

Théâtre-Lyrique et Mme Krauss au Théâtre-Italien? « Il n'y a pas le moindre doute à avoir sur l'accueil qui sera fait à *Lohengrin. Nous sommes mûrs pour cette œuvre.* » M. Reyer a de nouveau pris énergiquement la défense de *Lohengrin*, pendant la campagne d'opposition menée l'hiver dernier contre le projet de M. Carvalho de représenter cet ouvrage à l'Opéra-Comique (1).

*
* *

Revenons aux concerts symphoniques.

Le 15 janvier 1882, M. Waldemar-Meyer faisait entendre au Cirque-d'Hiver deux pièces de Wagner pour violon (transcription de la mélodie du rêve et du chant de concours des *Maîtres-Chanteurs*), dont le public se soucia médiocrement. Le 5 février, M. Pasdeloup offrit à ses habitués, avec le prélude de *Tristan*, la scène de la mort et transfiguration d'Yseult, qui produisit peu d'effet, par suite de l'insuffisance vocale de Mme Panchioni. Grand succès le même jour, au Châtelet, pour les fragments de *Rienzi* (ouverture, chœur des Messagers de paix, prière de Rienzi et finale du troisième acte), dont les *soli* étaient chantés par M. Stéphanne, Mmes Marie Battu, C. Brun et Dihau.

Après avoir donné, le 22 janvier, le chœur des fileuses du *Vaisseau-fantôme* qui fut bissé et, aux

(1) A cette époque, M. Reyer, dans une correspondance non signée, adressée de Londres au *Journal des Débats* (18 juin 1882) faisait un éloge sincère de la partition des *Maîtres-Chanteurs* qu'on représentait à Covent-Garden. Nous y reviendrons.

applaudissements de l'assistance, la marche des fiançailles avec chœur de *Lohengrin*, M. Lamoureux profita de l'émoi soulevé par les débats passionnés de la question Neumann pour faire exécuter tout le premier acte de *Lohengrin* (1). La tentative qui, en 1879, avait déjà réussi à M. Pasdeloup, eut pour lui des résultats encore plus heureux. Quatre auditions suffirent à peine à satisfaire le public du Château-d'Eau et le 19 mars, le duo du troisième acte, chanté par M. Bosquin et Mme Franck-Duvernoy, valut un nouveau triomphe à M. Lamoureux. La presse fut unanime à constater le succès. M. Jullien (2) réprouva seulement l'exécution en dehors de la scène d'une page étroitement adaptée aux péripéties de l'action dramatique. « Ce tableau musical de génie est aussi déplacé au concert que le serait le duo des *Huguenots* et le public, ne pouvant suppléer par un programme aux mouvements de la scène, admirablement suivis par l'orchestre et les voix, perd ainsi tout le plus beau de la musique. »

Le 26 mars, M. Pasdeloup ajoutait aux fragments des *Maîtres-Chanteurs* déjà exécutés l'air du concours, chanté par M. Escalaïs. A part le prélude du troisième acte, mal rendu et mal compris, cette suite de morceaux fut assez bien accueillie, malgré les défaillances de l'exécution vocale.

(1) Première audition le 12 février 1882. — Distribution : — Elsa, Mme Franck-Duvernoy ; — Lohengrin, M. Lhérie ; — le roi, M. Plançon ; — Frédéric, M. Heuschling ; — le héraut, M. Auguez ; — Ortrude, Mme Gayel.

(2) *Français*, du 1er mai 1882.

Le Vendredi-Saint, 14 avril, au Cirque d'hiver, première et unique audition, je crois, de la *Cène des apôtres*. Ce morceau, composé par Wagner à Dresde en 1843, était jugé par M. Ad. Jullien comme « une œuvre de jeunesse sur laquelle il n'y a pas à insister. » M. Comettant, toujours indulgent, se prononçait en ces termes : « Le chœur final de *l'agape des apôtres* du prophète Wagner est un morceau d'une sonorité assourdissante d'où se détache (ô dieu de la mélodie infinie, voilez-vous la face!) un motif très rythmé, très carré et modulant franchement à la dominante comme en ont écrit ces piètres musiciens qui ont nom Mozart, Haydn, Beethoven, Rossini, Gounod, Thomas, etc..., musiciens à courte vue et à mélodie finie desquels R. Wagner a fait bonne justice. »

A cette époque, les idées de R. Wagner commencèrent à être examinées plus sérieusement. Bien qu'encore très superficiels, les travaux des écrivains spéciaux sont déjà conçus dans un esprit moins prévenu. Ainsi, M. Eug. de Bricqueville, dans un article intitulé *Christophe Gluck et Richard Wagner* (1), extrait du *Correspondant*, et publié en 1881, comparait aux insultes prodiguées au novateur musical du siècle dernier l'opposition passionnée des détracteurs de Wagner. Résumant les griefs reprochés au maître allemand, ses bizarreries, ses rancunes, son immoralité et sa haine de la France, il

(1) Une brochure in-8°, Gervais, Paris, 1881.

s'efforçait d'en montrer l'inanité. D'autre part, si Wagner a fort maltraité des compositeurs éminents, le moindre défaut des musiciens n'a-t-il pas toujours été le dénigrement de leurs confrères ? Les railleries d'*Une Capitulation* s'adressent plutôt au gouvernement de la Défense Nationale qu'aux Français en général et, d'ailleurs, le ton de cette farce de vaudevilliste est-il comparable à l'ardeur patriotique de Weber qui, en 1813, excitait à la revanche les âmes allemandes avec ses chants de guerre ?

L'auteur essayait, en outre, de rattacher les visées nouvelles du musicien contemporain aux idées réformatrices de Gluck, dont, à ses yeux, elles ne sont que l'application. L'affirmation me semble contestable et Wagner lui-même, qui a été si injuste pour Gluck, aurait protesté contre cette assimilation factice. Des partitions comme *Tristan* ou *Siegfried*, où apparaît si rarement la forme de la mélodie vocale, ne peuvent être considérées comme dérivant des drames lyriques de Gluck dans lesquels subsiste la division en airs, duos, trios et chœurs. Toutefois, cette filiation semble encore assez honorable à M. de Bricqueville. « Il est, dit-il, bien difficile de faire du nouveau et c'est encore se créer des droits au respect de la postérité que de mettre les vieilles théories en relief, de les analyser, de les rajeunir à propos et de leur valoir un triomphe définitif. »

Ce parallèle entre Gluck et Wagner est cher au

critique, car il y revient l'année suivante (1), compare les systèmes et montre que les deux réformateurs ont puisé à un fonds commun, le drame dans l'antiquité. Wagner n'a rien inventé ; il a seulement ajouté à la création de Gluck les richesses de l'instrumentation moderne. « Wagner arrive à cette démonstration que la symphonie est au chant ce que le chant est à la parole. » D'après l'auteur, en réduisant l'exposé du système de Wagner à ses données essentielles, « vous n'aurez plus qu'une édition revue, commentée, mais exacte au fond des principes exposés dans l'épître dédicatoire d'*Alceste*. » D'ailleurs, « passé les bornes indiquées par Gluck, on sort de la définition même du genre (de l'opéra), on dérange l'équilibre des éléments, on fait de la symphonie, du mélodrame, mais plus du tout de la tragédie lyrique. » A son avis, les dernières créations de Wagner ne peuvent avoir d'imitateurs, car personne ne sera doué d'un génie assez complet, poétique, musical et dramatique, pour suivre la voie qu'il a tracée dans ses œuvres de la troisième manière.

En 1882, parut une brochure sur Wagner (2), de Mme Léonie Bernardini, et un petit volume de Mme Judith Gautier. La brochure de Mme Bernardini donne une biographie assez complète de Wagner,

(1) *La théorie du drame lyrique d'après Glück et R. Wagner*, une brochure in-8°, Gervais, Paris, 1882.

(2) *Richard Wagner*, 1 vol. in-18, Marpon et Flammarion, Paris, 1882.

plus complète même que celles qui l'ont précédée. Ses appréciations sur les œuvres n'ont pas une grande valeur. Dans un de ses feuilletons du *Temps*, M. Weber reprochait à l'auteur de ne savoir ni l'allemand, ni la musique et d'avoir reproduit, d'après le texte français, après bien d'autres, la définition de la *mélodie de la forêt*, infidèlement traduite dans la lettre à M. Frédéric Villot. Il donnait le véritable sens de ce passage d'après l'édition allemande des *Gesammelte schriften* de Wagner.

Quant au volume de Mme Judith Gautier (1), auquel nous avons déjà fait des emprunts, il comprend, outre une analyse des poèmes de Wagner, des souvenirs personnels et des détails intéressants sur l'intérieur du maître à Triebchen et dans sa villa de *Wahnfried*, sur les visites qu'elle lui rendit en 1869, 1872, 1876 et 1881. L'auteur annonçait qu'après *Parsifal*, le maître songeait à aller vivre dans les pays de soleil pour y composer son drame hindou, *les Vainqueurs*.

*
* *

Ce fut au mois de juillet 1882 que le théâtre de Bayreuth convoqua les *patrons* des *Wagnervereine*, c'est-à-dire les membres des Sociétés wagnériennes, à entendre la nouvelle œuvre du maître, *Parsifal*.

Le livret avait paru, traduit en français (2), avec

(1) *Richard Wagner et son œuvre poétique depuis Rienzi jusqu'à Parsifal*, 1 vol. in-16, Charavay, Paris, 1882.

(2) *Essai de traduction analytique sur le* PARSIFAL, *pièce d'inau-*

des notes explicatives, par M. Jules de Brayer, dès 1879. La partition ayant été publiée quelques mois avant la représentation, M. Victor Wilder se livra, dans le *Parlement* des 23 mai, 27 juin, 4 et 11 juillet, à une étude approfondie du poème et de la musique. Sa conclusion sur le drame est que « tout ce mysticisme du Moyen-Age est fort éloigné de l'esprit moderne et les souffrances d'Amfortas nous touchent infiniment moins que les tortures d'Œdipe ou de Prométhée. » Mais, en résumé, *Parsifal,* disait-il, « est peut-être le chef-d'œuvre du poète-compositeur, et je ne vois guère que *Tristan* où ses idées réformatrices soient appliquées avec autant de rigueur. Sa poétique s'affirme ici avec une hardiesse étonnante et se poursuit dans un esprit de logique impitoyable. »

Les deux premières représentations réservées aux *patrons* eurent lieu le 26 et le 28 juillet 1882. Les profanes ne furent admis à voir le drame de Wagner que le 30 juillet. Cette fois, beaucoup d'artistes français avaient accompli le voyage de Bayreuth. On y vit MM. Saint-Saëns (1), Delibes, Salvayre, Diémer, Camille Benoît, Vincent d'Indy, Jules de Brayer, le pianiste Planté, Fischer, le violoncelliste, Mme Judith Gautier, M. Lamoureux, M. Lascoux.

guration théâtrale, une brochure in-32, à la librairie du *Progrès artistique*, Paris, 1879.

(1) M. Ed. Stoullig rapporte, dans un des articles sur *Parsifal* envoyés par lui au *National*, qu'à l'issue de la sixième représentation, M. Saint-Saëns lui disait : « On se sent bien petit garçon en entendant de pareils ouvrages... C'est égal, ajoutait-il, je voudrais bien savoir faire ça,... afin de faire autrement ! »

L'événement offrant pour le public beaucoup moins d'importance que la mise en scène d'une pièce en quatre soirées dans un théâtre construit sur un plan nouveau, la presse se montra plus indifférente à cette tentative de Wagner qu'à celle de 1876. Le *Figaro*, le *Temps*, n'envoyèrent point de rédacteur spécial, le *Gaulois* n'inséra que des dépêches de reporter.

Au *Figaro*, on jugea Wagner à distance. Le 26 juillet, dans un de ces articles stupéfiants dont il a le secret, panaché de plaisanteries surannées et de bévues historiques, — comme placer après la représentation de *Tannhœuser* à l'Opéra les concerts des Italiens, — Ignotus, faisant le portrait du musicien, trouve à son profil une ressemblance *avec l'oiseau-pic à grosse tête d'Amérique.* Un peu plus loin, autre comparaison ornithologique : cette fois, la tête de Wagner est pareille *à celle d'un faucon encapuchonné.* — A quel oiseau ressemble donc Ignotus ?

Plus loin, des gros mots : « Cette musique ne peut que remuer les sens les plus bas. La musique de Wagner réveille le cochon (1) plutôt que l'ange..... hélas ! Je dis pire, elle assourdit les deux....., c'est de la musique d'eunuque affolé. » — Il est fâcheux que ce mot ne soit pas de M. Albert Wolff.

(1) Les détracteurs de Wagner ne peuvent parler de lui sans proférer des grossièretés. On peut comparer à la gracieuse métaphore d'Ignotus la malpropreté d'une phrase de M. Comettant qui appelle « les mélodies de Wagner des chansons de *miserere...*, comme les coliques de ce nom ».

Mais que dis-je? Le lendemain, M. A. Wolff arrive à la rescousse. Il déclare qu'il n'est pas allé cette fois à Bayreuth. On ne l'y reprendra plus, lui, *vieux Parisien*. Il la connaît, celle-là!

Les articles de M. A. Wolff sont généralement en trois points, auxquels correspondent trois affirmations de la même proposition. En effet, les termes de son jugement sur *Parsifal*, — qu'il n'a pas entendu et qu'il n'entendra pas, — sont catégoriques : « A l'heure où j'écris ces lignes, le piano-cloche fait ses premiers débuts au théâtre de Bayreuth, à la fin du premier acte de *Parsifal*, opéra religioso-mystico *embêtant à crever*... — N'y eût-il qu'un journaliste pour affirmer que les derniers opéras de Wagner sont *assommants*, que je serais celui-là!... — Quand on ne s'est pas pour le moins *assommé* pendant dix ans, on ne comprend rien à cet art-là; il est philosophico-mystico-religioso, tout ce que vous voudrez, mais il est *crevant*. » Et puisque le *Figaro* prétend s'adresser à cent mille lecteurs, voilà cent mille lecteurs renseignés sur la dernière œuvre de Wagner!

N'y aurait-il pas dans le cas de M. Albert Wolff, — puisqu'on nous assure qu'il aime la musique et qu'il est lié avec des compositeurs, — un peu de cette rancune de l'amateur ignorant contre l'art auquel il n'a pas été initié jeune, de cette confusion jalouse du mauvais pianiste devant une partition difficile?

Le correspondant du *Ménestrel* (6 août) cite avec éloge le prélude, le finale du premier acte, la scène

de la séduction par les fleurs animées et le duo de Kundry et de Parsifal « où, parmi des longueurs énervantes, on rencontre des élans magnifiques », le premier tableau du troisième acte « d'une couleur admirable. »

M. Léon Leroy envoya de Bayreuth à la *Liberté* quatre lettres très intéressantes, mais où il n'est pas dit un mot de la musique.

Le *National*, représenté à Bayreuth par M. Edmond Stoullig, inséra quatre chroniques de son collaborateur (6, 7, 9 et 11 août). Les premières se bornaient à décrire les incidents du voyage, la ville de Wagner, la soirée théâtrale, les modes wagnériennes, l'organisation du théâtre. Dans la dernière, M. Stoullig procédait à l'examen du système musical de Wagner et observait que la dérogation aux divisions arbitraires de l'opéra et les autres innovations du maître ont été découvertes par d'autres avant lui. Il se plaignait de la longueur et de la monotonie des scènes, de la fréquence des retours des nombreux thèmes-conducteurs. Toutefois, « la *Cène* et tout le dernier acte de *Parsifal* resteront au nombre des plus belles choses qu'on ait entendues en musique. Quant au voluptueux duo de Kundry et de Parsifal que j'ai entendu trois fois avec le même plaisir, j'avoue avoir été dès le début empoigné, ravi, enchanté, comme je ne l'ai peut-être jamais été au théâtre... Indéchiffrable et incompréhensible au piano, ce duo est de nature à décourager les plus intrépides. Jouée par la Brandt, la scène est d'un

charme indicible. Il faut être Parsifal lui-même pour résister à une mélodie aussi enveloppante. »

M. Ed. Hippeau, critique musical de *l'Événement*, adressa de même plusieurs lettres à son journal, mais, après avoir donné ses impressions sur la représentation, avec la liste des pages les plus saisissantes, il résuma les théories dramatiques de Wagner et exposa le système dans lequel a été écrit *Parsifal*. Par exemple, la phrase caractéristique de *Parsifal* « forme une sorte de commentaire; c'est l'évocation du héros, pour ainsi dire : ce thème ou plutôt ces fragments mélodiques, décomposés ainsi dans tous leurs éléments rythmiques et harmoniques, se dessinent à l'orchestre, dans l'accompagnement, varié à l'infini, toujours sous une forme et avec un accent différents, suivant la situation et le mouvement du drame.

« Mais, lorsque la phrase est répétée dans son entier, c'est seulement dans les trois situations principales. »

Tous ces *leitmotive* « incessamment variés, et toujours modulés de la façon la plus neuve et la plus puissante, s'épanouissent presque dans chaque scène, s'enchaînant avec le chant, soulignant la déclamation, développant et commentant les sentiments des personnages. Un tel procédé, mis en œuvre par un compositeur de génie, produit des effets tout à fait merveilleux. »

Seulement, ainsi restreinte à un certain nombre de thèmes, si prodigieuse qu'en soit la perpétuelle

transformation, « son œuvre est pour ainsi dire la négation du génie français, qui exige la clarté, la simplicité, l'abondance et la variété des idées. »

M. Weber (*Temps* du 29 août 1882) contesta que les *leitmotive* fussent, dans l'opéra wagnérien, destinés à caractériser les personnages. « Une des fonctions de l'orchestre est de laisser pressentir les motifs principaux ou dominants, de les soutenir et de les rappeler ensuite; ces motifs doivent être peu nombreux pour être saisis facilement; ils doivent répondre aux mobiles et aux sentiments principaux qui engendrent l'action de la pièce et en sont les moteurs essentiels; mais Wagner n'a jamais prétendu établir une espèce de photographie musicale, donnant la *pourtraicture* des personnages, de manière que le spectateur-auditeur pût dire à tout moment : C'est frappant ! »

*
* *

L'un des morceaux les plus remarquables de la partition de *Parsifal*, le prélude, fut au commencement de la saison des concerts, joué le même jour (22 octobre), par les orchestres de MM. Pasdeloup, Colonne et Lamoureux. L'extrême gravité du style et la lenteur des mouvements causèrent pour le public une impression de monotonie qui nuisit d'abord au succès de cette admirable page symphonique. Le morceau produisit peu d'effet au Cirque

d'Hiver et au Château-d'Eau, malgré la présence de tous les initiés ; il fut sifflé au Châtelet.

M. Fourcaud, dans *le Gaulois*, exposa le plan du prélude en une paraphrase très développée, avec l'indication des thèmes et de l'orchestration. M. Ch. Darcours (1) (M. Charles Réty) découvrit que « le prélude de *Parsifal* est une bonne leçon d'harmonie, calme et claire, dans laquelle on retrouve l'emploi de quelques-uns des procédés les plus connus du maître et qui n'occupe réellement l'oreille que par quelques jeux de timbre d'un bel effet. »

M. Jullien, dans le *Français* du 30 octobre, fit ses réserves habituelles. « Ce morceau, tout admirable qu'il soit, perd considérablement à être entendu isolément ; ce n'est pas une ouverture, c'est pour l'auditeur une préparation au drame qui va se dérouler. » Selon M. Joncières, « il y règne une profondeur de pensée, une noblesse d'allure, une intensité d'expression unies à une simplicité, à une largeur de style qui devraient cependant dessiller les yeux à ceux qui s'obstinent à ne voir dans R. Wagner qu'un compositeur inintelligible, abusant des sonorités bruyantes et des effets cacophoniques. »

Le 5 novembre, au Châtelet, première audition du *Huldigung's-marsch*, composé en 1864 en l'honneur de Louis II, roi de Bavière et protecteur de l'artiste. « Ce morceau, écrit M. Jullien (*Français* du 13 novembre), est médiocre, et Wagner n'est pas

(1) *Figaro* du 25 octobre 1882.

le compositeur qu'il faut pour composer de ces grandes machines officielles. Son *Huldigung's-marsch* est une marche quelconque assez vulgaire et, de plus, extraordinairement bruyante ; elle a dû primitivement se jouer en plein air et ne devrait pas se jouer ailleurs. »

Le succès de *Parsifal*, qui, pour beaucoup de musiciens, est le chef-d'œuvre de Wagner, eut le don d'exaspérer les compositeurs français. M. Joncières, à propos d'une reprise du *Prophète* à l'Opéra, fit une violente sortie (1) contre Wagner et les wagnériens, au sujet de l'opéra historique répudié par eux. Il se vantait, très justement d'ailleurs, d'avoir été en France l'un des wagnériens de la veille et s'écriait avec humeur : « Il y avait peut-être quelque courage à se prononcer en faveur de Wagner, alors qu'il passait pour un insensé ; mais, actuellement, faut-il faire tant de tapage pour enfoncer des portes ouvertes ? »

Mais, tout en admirant le génie de Wagner, il disait n'avoir jamais été très attiré par sa conception mystique du drame lyrique. « Eh quoi! une action qui se déroule en France pendant la nuit terrible de la Saint-Barthélemy serait moins intéressante qu'une légende fabuleuse perdue dans les nuages qui environnent le mont Salvat!... Cette admirable scène du *Prophète* où Jean doit renier sa mère et où celle-ci, pour sauver la vie de son fils, se

(1) *Liberté* du 13 novembre 1882.

voit obligée de ne pas le reconnaître, cette scène serait moins émouvante que celle où Siegfried combat un dragon enchanté. » ... « La donnée des drames lyriques de Wagner est aussi puérile (que celle des féeries du Châtelet); les géants, les nains, les fées, les magiciens, en un mot, tous ces personnages en carton du monde surnaturel ne sauraient prendre, sur la scène française, la place des héros en chair et en os que nous présente l'opéra historique. »

M. Gounod, dans une lecture sur *Don Juan*, à l'Institut, à la séance annuelle des cinq académies, sous couleur de faire l'éloge de Mozart qui n'est plus à faire, trouva l'occasion propice pour morigéner les jeunes compositeurs accusés de tendances déplorables : « Ah! jeunes gens qui repoussez et redoutez la doctrine des maîtres comme un joug humiliant pour votre individualité ombrageuse et qui vous jetez à la tête du premier *charlatan* venu! » et les conjura de rentrer dans le giron du Conservatoire. Cette aigre allusion à Wagner fut commentée dans la presse. En réalité, cette mauvaise humeur de M. Gounod doit être attribuée au peu de retentissement qu'avait eu en France son oratorio *Rédemption*, à un moment où tous les artistes avaient les yeux fixés sur Bayreuth. C'est qu'en effet, comme originalité, science musicale, inspiration, il y a loin de cette œuvre de la vieillesse de Wagner, *Parsifal*, à l'*Agésilas* de M. Gounod, qui fut, hélas! le *Tribut de Zamora* et à l'*Attila* de M. Thomas, *Fran-*

çoise de Rimini, holà! De cette époque date l'hostilité déclarée de nos musiciens contre Wagner, devenu pour eux un rival redoutable dans la faveur du public, hostilité qui aboutit à la campagne d'opposition soutenue dans la presse, il y a un an, à propos de la représentation de *Lohengrin* à l'Opéra-Comique.

*
* *

Dans un volume de critique intitulé *Les Révolutionnaires de la musique* (1), un jeune compositeur mort récemment, Octave Fouque, consacrait un chapitre à Wagner. Il exposait les vues de l'artiste tendant à un retour au théâtre antique, sa conception de la poésie unie à la musique dans une représentation scénique solennelle, telle qu'elle a lieu à Bayreuth. Il décrivait l'organisation intérieure du théâtre de Wagner, l'aménagement destiné à rendre l'orchestre invisible, en rappelant les vœux de réformes presque identiques formulés par Grétry dans ses *Souvenirs*. Ce chapitre était suivi d'une brève analyse de *Tristan* et des *Maîtres-Chanteurs*. En somme, étude banale, tout à fait inférieure aux précédents travaux de critique d'Octave Fouque, et qui n'apporte aucun document nouveau à la bibliographie wagnérienne.

M. Gustave Fischbach, rédacteur du *Journal d'Alsace*, après avoir entendu *Parsifal* en Bavière, consigna ses impressions dans un volume intitulé *De*

(1) Un vol. in-18. Calmann Lévy, Paris, 1882.

Strasbourg à Bayreuth, Notes de voyage et notes de musique (1), qui parut en 1883, chez Fischbacher. L'ouvrage n'a pas grande valeur au point de vue musical; le titre l'indique lui-même.

Je n'insisterai pas davantage sur une publication de province, *Parsifal et le théâtre Wagner à Bayreuth* (2) (représentations de juillet 1883), signée du pseudonyme d'Eklektik, imprimée à Marseille en 1884, et destinée à donner aux Marseillais des idées justes sur les drames lyriques de Wagner, si différents de ce qu'ils connaissent en fait de musique dramatique. Le travail est bien fait, quoique élémentaire, et méritait de porter le nom de son auteur (3).

L'ouvrage dont nous allons nous occuper mérite plus d'attention.

Les correspondances sur *Parsifal*, adressées à l'*Événement* par M. Ed. Hippeau, devinrent l'embryon d'une étude intitulée : *Parsifal et l'opéra wagnérien* (4). La table des matières me dispense d'exposer longuement le plan de cet ouvrage : — I. *Wagnérisme et germanisme;* — II. *Théorie du drame musical;* — III. *Parsifal;* — IV. *Le style mu-*

(1) Un vol. in-8°, Fischbacher, Paris, 1883.

(2) Une brochure in-18, imp. Blanc et Bernard, Marseille, 1884.

(3) L'auteur de cette brochure est M. Berlier de Vauplane, avocat au barreau de Marseille.

(4) Un vol. in-8°. Fischbacher, Paris, 1883. — On trouvera aussi un compte rendu de la représentation de *Parsifal* à Bayreuth dans le volume sur R. Wagner, de M. Paul Lindau, déjà plusieurs fois cité.

sical de Wagner; — V. *Les Niebelungen;* — VI. *Critique du système de Wagner;* — VII. *Conclusion. Le drame lyrique français.*

M. Ed. Hippeau estime qu'en 1883 le public écoute avec assez d'intérêt la musique de Wagner pour que la critique de bonne foi ait enfin son indépendance, et, au lieu d'être obligée par principe de prendre parti pour Wagner contre ses détracteurs, puisse discuter sérieusement l'œuvre et l'artiste. Aussi n'admet-il pas que Wagner prétende n'accepter comme juges que les Allemands pour lesquels il a voulu composer; le public étranger ne peut être récusé, puisque « la musique est précisément celui de tous les arts qui n'a pas de patrie, car elle parle la langue universelle. »

Après avoir tout d'abord brièvement résumé la biographie de l'artiste, ses théories dramatiques et musicales et le poème de *Parsifal*, il procède à l'examen du système musical du compositeur et, pour rendre saisissable l'emploi des motifs typiques, il donne le texte des principaux *leitmotive* et précise leur rôle dans le cours de la partition. Le finale de la Cène, au premier acte, dans lequel Wagner a dérogé à ses principes pour construire un ensemble vocal et instrumental, intéressant surtout par son mérite architectural et mélodique, lui paraît admirable au point de vue musical, mais dépourvu d'intérêt dramatique. « Tout le drame se passe dans le cœur d'un personnage muet, Parsifal, tournant le dos à la salle, sans qu'un geste nous apprenne que

ce spectacle est pour lui la révélation, l'initiation à la science du bien et du mal... Ce n'est, au fond, qu'une vaste scène descriptive dans le style de celle du quatrième acte du *Prophète*. Je préfère de beaucoup, dans cet acte, en mettant à part la beauté musicale de cette dernière scène, le chant de douleur d'Amfortas, dont l'accent tragique est parfois d'une grande force. »

Le critique étudie ensuite de la même manière le poème et la musique de *l'Anneau du Niebelung*, en citant musicalement les *leitmotive* principaux dont Wagner use parfois, lui semble-t-il, avec une insistance puérile pour dépeindre des détails sans importance.

Sur la fusion rêvée par l'artiste entre la poésie et la musique, il écrit ces lignes : « Je prends n'importe quel passage du chant. Tandis que la phrase poétique suit son développement régulier, coupée suivant les lois grammaticales de la récitation et de la ponctuation, avec les repos, les relations, les incises et la conclusion, la phrase musicale, tout en suivant un autre ordre de développement, reste parallèle à la première, et, sans se juxtaposer à elle ni déranger son ordonnance, offre un sens musical particulier qui forme en quelque sorte l'écho de la parole. »

Malgré l'admiration que doivent inspirer les productions de cet art unique et exclusivement personnel, il faut en rejeter le système, *parce que c'est un système*. « Voilà ce qui est surtout à critiquer dans

Wagner. Tout est voulu, cherché, arrangé, combiné, patiemment et savamment agencé comme dans la plus compliquée des mécaniques... Il n'est pas libre de composer; il a tracé d'avance un cercle dans lequel il s'est enfermé! Trouverait-il d'inspiration un chant pathétique, il l'écarterait, parce qu'il lui faut, à cet endroit même, l'évocation d'un sentiment ou d'une idée à l'aide du rappel d'un autre chant. C'est ce dernier qui devra revenir et non une mélodie nouvelle qui devra apparaître. »

Quant à ceux qui refusent leur approbation aux œuvres de la dernière manière et qui admirent Wagner dans les pages purement symphoniques où il fait de la musique comme tout le monde, ils n'ont pas saisi les intentions du compositeur, car, — et M. Hippeau le prouve par des exemples, — les ouvertures, marches, préludes et entr'actes de Wagner ne peuvent s'isoler du sens dramatique qu'il leur attache et dont on n'a la perception exacte qu'au théâtre (1).

Puisque l'effet produit par les drames wagnériens, de l'aveu unanime, est immense, faut-il les proposer comme un idéal nouveau à l'imitation de nos compositeurs? Non, « le drame wagnérien appartient à Wagner seul; ce n'est pas plus le type idéal du drame lyrique que *Ruy-Blas* n'a été le modèle définitif du drame moderne. » Par conséquent, la ques-

(1) Cette opinion est en contradiction formelle avec celle que Liszt a exprimée sur l'ouverture de *Tannhœuser*. Voir la brochure *Lohengrin et Tannhœuser*.

tion du drame lyrique n'est pas résolue par Wagner, elle appelle après lui un maître nouveau capable d'en trouver la formule. Ce maître sera peut-être un musicien français.

*
* *

Le 13 février 1883, mourait à Venise, d'une maladie de cœur, le prodigieux artiste dont les œuvres ont été si discutées, dont les théories ont suscité tant de polémiques passionnées. Cette mort soudaine, en pleine gloire, après le triomphe de *Parsifal*, écrivait M. Cat. Mendès dans le *Gil-Blas*, « conseillera l'oubli des injures, le pardon des basses rancunes. » Et, en effet, il faut rendre cette justice à la presse française, à l'exception de quelques monomanes, elle salua respectueusement l'ennemi qu'elle combattait la veille.

M. Albert Wolff lui-même fit trêve à ses facéties habituelles sur le maître de Bayreuth, et, haussant le ton de sa chronique à celui de l'oraison funèbre, se montra cette fois indulgent à l'homme de génie, tout en n'ayant pu se tenir de plaisanter son apothéose de Bayreuth et ses courbettes à l'empereur Guillaume. Son article se terminait ainsi : « La mort de R. Wagner est plus imposante encore que ses luttes de jeunesse; car elle surprend le grand compositeur en plein travail, songeant à l'œuvre de demain, après avoir à peine abandonné l'œuvre d'hier C'est ainsi que doivent mourir les grands artistes, sur la brèche. Ceux qui vivent des choses de la

pensée ne quittent leur idéal qu'avec leur dernier souffle, et, à ce point de vue, la mort de R. Wagner est peut-être sa plus belle gloire devant l'avenir. »

Si M. Albert Wolff et tous ses confrères donnèrent alors solennellement à Wagner l'absolution de ses fautes passées, M. Comettant ne crut pas devoir désarmer et, dans le *Siècle* du 15 février, rédigea un article nécrologique où reviennent ses éternelles déclamations sur l'insulteur des Français. En terminant, il formait le vœu de voir « à bref délai s'ouvrir un de nos théâtres lyriques, afin que *Tristan, la Tétralogie* et *Parsifal* étant joués à Paris, le profond ennui qui s'emparera du public lui soit une douce vengeance. »

Le 17 février, dans la *Revue politique et littéraire*, M. Gabriel Monod publiait une lettre de R. Wagner à lui adressée après les représentations de la *Tétralogie,* en 1876. Dans cette lettre, dont j'ai déjà donné des extraits, Wagner soutient que les Français n'ont pas lieu d'être irrités contre lui et que leur aversion provient de ce qu'ils n'ont pas su ou pas voulu comprendre le sens de son pamphlet. Il se défend d'avoir cherché, par un sentiment de haine à notre égard, à se venger de nos dédains. Il ne méprise pas la France, il reconnaît même sa supériorité. Aussi estime-t-il que ses compatriotes ont tort de s'ingénier à nous copier, à s'assimiler nos usages, notre langue, nos modes et notre esprit.

« Si l'on combat, dit-il, à ce point de vue, l'influence française sur les Allemands, on ne combat

point pour cela l'esprit français; mais on met naturellement en lumière ce qui est, dans l'esprit français, en contradiction avec les qualités propres de l'esprit allemand et ce dont l'imitation serait funeste pour nos qualités nationales. »

Ce que les Allemands ont de mieux à faire, à ses yeux, c'est de conserver leur propre originalité, de défendre leur indépendance intellectuelle, artistique et littéraire. Et par une ironie sévère pour ses compatriotes, il montre *les intendants et les directeurs des théâtres allemands se précipitant dans Paris assiégé afin d'emporter pour leurs théâtres toutes les nouveautés en fait de pièces et de ballets.*

Cette lettre fut aussitôt reproduite dans le *Temps* et citée en partie par M. Ch. Darcours, dans le *Figaro* du 21 février. Le chroniqueur reconnaissait qu'il fallait tenir compte à Wagner des déclarations favorables à la France contenues dans cette lettre. La publication de cet écrit, qui fut inséré, partiellement au moins, dans plusieurs journaux et réimprimé peu de temps après dans le volume des *Souvenirs* (1) de R. Wagner traduits par M. Camille Benoît, eut le bon résultat de faire oublier les torts de l'artiste à notre égard et de mettre un terme, — pour

(1) Un volume in-18. Charpentier, Paris, 1883, contenant l'*Esquisse biographique* (1813-1842), le récit de la composition, l'analyse et l'histoire de la représentation de *Liebesverbot*, — celle du retour à Dresde des cendres de Weber (1844) : — des souvenirs sur Spontini, sur Rossini, sur Schnorr, — l'histoire d'une symphonie, — la lettre à M. Monod et celle sur le *Tannhœuser* (1861); — enfin le récit de la mort et des funérailles de Wagner, par M. Cam. Benoît.

le moment, — à la légende de croquemitaine gallophobe si soigneusement entretenue par les sous-Déroulèdes de la presse.

M. Léon Kerst, dans le *Voltaire* du 16 février 1883, après avoir rappelé les côtés ingrats de la nature de l'homme, résumait sommairement le système de Wagner, si sommairement qu'il y a beaucoup d'erreurs dans son article. D'après lui, c'est un tort de vouloir faire applaudir *Lohengrin* dans un de nos théâtres lyriques. Cette œuvre ne lui paraît pas pouvoir réussir en France, vu le temps qu'il nous a fallu pour arriver à comprendre les symphonies de Beethoven. Le système dramatique et musical du maître n'étant pas pour nous plaire, il recommande à nos jeunes compositeurs un adroit compromis entre l'ancien opéra et l'opéra wagnérien.

C'était aussi la conclusion de M. Fourcaud, du *Gaulois*, engageant les musiciens français à ne pas pasticher Wagner et « à faire pour leur nation ce qu'il a fait pour la sienne. » Pour montrer les véritables sentiments du maître allemand à l'égard de la France, il reproduisit les termes d'une conversation qu'il eut avec lui en 1879. — « Que n'existe-t-il à Paris, s'écriait Wagner, une scène internationale, où l'on interpréterait dans leur langue les grandes œuvres célèbres de tous les peuples ? On serait heureux d'être présenté de la sorte au public parisien, le plus compréhensif qui soit.

« *Il est vrai qu'on ne me joue pas aussi pour des rai-*

sons tristes et médiocres... Mais n'en parlons plus. C'est passé!... »

« Je devinai ce qu'il voulait dire, et je gardai le silence. Lui-même avait baissé la voix sur les derniers mots et il se taisait. Au bout d'un instant, il reprit :

« On me suppose des rancunes? Des rancunes! Eh! pourquoi? Parce qu'on a sifflé le *Tannhœuser?* Est-on bien sûr, d'abord, de l'avoir entendu tel qu'il est? Auber le savait, lui à qui j'avais conté mes doléances. Que voulez-vous? Le moment n'était pas venu de la musique sincère. Pour la presse, je n'ai pas eu à m'en plaindre autant qu'on a dit. Je n'ai pas fait de visites aux critiques comme Meyerbeer; mais Baudelaire, Champfleury et Schuré n'en ont pas moins écrit les plus belles choses qui aient été dites sur mon théâtre. Aujourd'hui encore, c'est de chez vous que m'arrivent les appréciations les plus flatteuses. Vous le voyez, enfin, je n'ai pas lieu d'être aussi mécontent qu'on l'affirme, et je ne le suis pas. »

Dans son feuilleton du 19 février, M. Joncières écrivait une longue étude biographique et critique où il analysait brièvement le système dramatique de Wagner, expliquait le fonctionnement des *leitmotive*, se déclarait admirateur des premières partitions du maître et même de *Tristan* et des *Maîtres-Chanteurs*, mais refusait la même estime à la *Tétralogie* et à *Parsifal*, conceptions essentiellement antipathiques au génie français. « Il y a cependant dans les œuvres de la dernière manière des pages

sublimes, des accents d'une profonde émotion; mais cet enchaînement implacable, qui tient haletant l'auditeur pendant tout un acte, sans un temps d'arrêt, sans une seconde de repos, cette inextricable combinaison de parties superposées, ces effroyables dissonances, calculées et distillées avec une impassible cruauté, tout cela nous plonge dans une sorte de stupeur qui engourdit nos facultés intellectuelles et ne nous permet plus d'analyser nos sensations. »

M. J. Weber, dans le *Temps* du 17 février, déclarait que si Wagner a écrit sur les Français des pages injurieuses, il a « lui-même fort maltraité ses chers compatriotes après la déception que lui avait causée le festival de Bayreuth en 1876; car l'effet produit alors par l'*Anneau de Niebelung* était loin de répondre à l'attente de l'auteur qui, dans la préface de son poème, a dit ce qu'il en espérait. »

*
* *

M. Pasdeloup ayant fait exécuter le 11 février 1883 une scène symphonique extraite du troisième acte de *Parsifal*, transcrite au programme sous le nom de *Charme du vendredi saint* (Charfreitag's Zauber), M. J. Weber le blâmait sévèrement d'avoir découpé cette scène pour le concert en supprimant le dialogue déclamé des personnages. Après avoir donné l'analyse musicale de cette scène d'après la partition, « on voit, disait-il, quelle aberration il y a de vouloir tailler dans une simple scène un morceau

symphonique qui, isolé, n'a plus de forme rationnelle. Dans le système de Wagner, le rôle de l'orchestre se borne à soutenir les parties vocales, à rappeler et à développer des motifs entendus déjà et ayant du rapport avec l'action scénique présente, d'autres fois, à les laisser pressentir; puis, à renforcer l'expression des parties vocales par l'expression instrumentale; enfin, à maintenir l'impression produite par le sentiment de l'auditeur spectateur, quand le dialogue, pour rester clair, prend le ton de la vie ordinaire ou ne s'adresse qu'à l'entendement. »

Au concert Lamoureux, le prélude de *Tristan* fut exécuté le 4 février 1883, avec une perfection inusitée jusque-là. Aussi, le morceau qui avait été longtemps si mal compris des auditeurs dénués d'instruction musicale, sembla beaucoup plus clair et fut accueilli avec faveur. Jouée par cet orchestre le 6 janvier 1884, la marche funèbre de *Gœtterdœmmerung* souleva des transports d'admiration dans l'assistance et ceux qui l'avaient sifflée en 1876 au Cirque-d'Hiver, sous prétexte de démonstration patriotique, acclamèrent avec furie cette page saisissante.

Le vendredi-saint, 11 avril 1884, l'ouverture de *Tannhœuser* parut enfin sur l'affiche du Conservatoire.

Le 10 février 1884, M. Colonne fit exécuter le finale du premier acte de *Parsifal*. M. Ed. Dujardin qui avait donné une version en prose du texte alle-

mand, avait d'ailleurs élagué les récits de Gurnemanz et d'Amfortas et réduit ainsi le morceau à la forme d'un ensemble d'opéra. Malgré l'insuffisance de l'exécution, le public reconnut dans cette scène religieuse une inspiration géniale.

Malheureusement, la disposition des chœurs derrière les décors étouffait les voix et nuisait à l'ensemble. A Bayreuth, les jeunes garçons et les enfants étaient juchés dans les frises du théâtre; leurs chants descendaient de la coupole, empreints d'une majesté sereine et d'une suavité mystérieuse, tandis que le clavier des cloches ébranlait, de ses batteries répétées, les échos du Mont-Salvat. Tous ceux qui entendu cette scène à Bayreuth en ont gardé un souvenir impérissable.

L'ouverture pour *Faust* fut exécutée pour la première fois au Châtelet le 2 novembre 1884. Le 25 janvier 1885, M. Colonne donna plusieurs fragments de la *Walküre,* les adieux de Wotan et l'incantation du feu, chantée par M. Soum, le *lied* du printemps, par M. Bosquin et la *Chevauchée*, avec les voix de femmes. Ce même programme fut offert au public les 1er et 8 février suivant, moins la scène de Wotan.

Dans l'automne de 1884, M. Lamoureux inscrivait à son répertoire deux nouvelles œuvres de Wagner, le *Grosser Festmarsch* composé en 1876 pour l'anniversaire de la déclaration d'indépendance des Etats-Unis et qu'il eût mieux valu ne pas exhumer, car c'est une composition aussi vide que bruyante, très

inférieure au *Kaisermarsch* et même au *Huldigungsmarsch*, destiné d'ailleurs à une exécution en plein air, et l'ouverture pour *Faust*, déjà connue par les concerts Pasdeloup et que les habitués du Château-d'Eau, entraînés par leur ardeur de néophytes, applaudirent comme un chef-d'œuvre, alors que cette ouverture est en réalité d'un style banal et démodé. Le succès factice de ces deux morceaux était un symptôme de la conversion de la masse du public à la musique de Wagner, qui encouragea les audaces de M. Lamoureux.

L'un de ses projets favoris consistait à faire connaître à ses abonnés la partition de *Tristan et Yseult*. Il mit d'abord à l'étude le premier acte qui fut exécuté avec le plus vif succès le 2 mars 1884 (1). Il faut reconnaître aussi que les programmes explicatifs distribués par la Société des Nouveaux-Concerts, relatant l'origine et la date des morceaux, définissant leur caractère et, pour les scènes vocales, analysant le livret quand il serait trop long de le reproduire entièrement, ont beaucoup aidé le public à la compréhension des œuvres les plus ardues de Wagner.

Dans un long article très sérieux et très bien fait sur la partition de *Tristan et Yseult* (*Français* du 11 mars 1884), M. Ad. Jullien faisait remarquer, suivant son habitude et très justement d'ailleurs, que la musique dramatique de Wagner n'est pas

(1) Tristan : M. Van Dyck; — Yseult, Mme Montalba; — Kurvenal : M. Blauwaërt; — Brangœne : Mme Boidin-Puisais.

faite pour être transportée au concert. L'enthousiasme du public n'en est que plus significatif. « Ce n'était pas une petite affaire, pour un auditoire parisien, que d'entendre un acte entier pendant lequel il n'y a pas le plus petit intervalle ou repos pour applaudir ou respirer, où tout s'enchaîne et se tient si bien que l'oreille ne perçoit aucun point de soudure en cette symphonie ininterrompue au-dessus de laquelle les personnages déclament et chantent leur partie avec une intensité d'expression superbe et sans jamais plus se répéter qu'on ne ferait dans un drame sans musique. »

— « Qui eût dit, il y a vingt ans, s'écriait M. Joncières, qu'un jour viendrait où une œuvre aussi avancée que *Tristan et Yseult* serait acclamée par 3,000 auditeurs français ? » Son feuilleton (1) est entièrement dithyrambique. Une citation au hasard. « Cette entrevue (l'entrée de Tristan dans la tente d'Yseult) est une des plus admirables pages de la musique dramatique. Ce n'est pas avec des mots qu'on peut donner une idée de ces phrases passionnées, de ce débordement de passion. »

Même enthousiasme chez M. Fourcaud (2). « Le public sent qu'on le met en présence d'une création absolue; il est inquiet, surpris, puis le charme opère, la grandeur de l'œuvre se dévoile et le concert s'achève en d'unanimes applaudissements. »

M. Ch. Darcours (*Figaro* du 12 mars) constate le

(1) *Liberté* du 11 mars 1884.
(2) *Gaulois* du 4 mars 1884.

très grand succès et apprécie particulièrement la scène finale. « La fin de l'acte, avec les fanfares éclatantes sur le rivage et les clameurs des matelots auxquelles s'entremêlent les accents déchirants de Tristan et d'Yseult, est une page musicale d'une incomparable puissance, mais son effet a été immense, surtout parce qu'elle est traitée avec la logique du théâtre, du moins telle qu'on l'entend dans notre pays. »

M. Ernest Reyer (*Débats* du 22 mars) eut la bonne foi méritoire de rappeler lui-même les pages écrites un peu légèrement dans ses *Souvenirs d'Allemagne* sur la partition de *Tristan* que lui avait jouée au piano son ami Ed. Lassen, vingt ans auparavant, pendant son séjour à Weimar et de faire amende honorable à Wagner.

« Quelle métamorphose s'était opérée depuis vingt ans dans mes facultés musicales! Mais aussi quelle différence dans les moyens d'exécution! C'était la première fois que j'entendais *Tristan et Yseult* à l'orchestre. Ce travail instrumental, pourtant si compliqué, est d'une beauté réelle. N'y cherchez point les piquantes sonorités, les ingénieuses oppositions de timbres que vous aimeriez peut-être à y rencontrer et auxquelles d'autres œuvres qui certainement ne valent pas celle-là et ne sont pas conçues dans le même esprit vous ont habitués. Ce sont des flots d'harmonie qui vous enveloppent avec des intensités diverses obtenues par des procédés qui, il faut bien le dire, ne varient guère. Quant à l'ab-

sence de toute forme mélodique qui vous surprend peut-être, c'est précisément là, qu'on me passe cette antithèse, la forme que le compositeur a voulue. Le chant énergique de Kurwenal et les appels joyeux des matelots tranchent cependant sur la teinte un peu uniforme de ces longues mélopées, de ces longs récits. »

Bien au contraire, l'implacable M. Comettant ne pouvait laisser échapper cette occasion de rééditer ses diatribes habituelles. Douze colonnes d'*éreintement* dans le *Siècle* du 17 mars ! — « Je déclare *monstrueuse* cette musique sans idées et bâtie sur un faux système, autant que je trouve répugnantes les amours pharmaceutiques de Tristan et d'Yseult. C'est une injure au bon sens et à tous les sentiments délicats qu'un pareil art, qui ne pouvait trouver de partisans qu'à notre époque de surexcitation nerveuse, d'assommoirs en tous genres, d'alcoolisme, de névrose et de grande hystérie. »

Tout en reconnaissant qu'il a admiré le savoir technique de Wagner comme *machiniste* musical, il s'élève contre le compromis voulu entre la musique et la poésie. « Mais qu'est-ce qu'un compromis entre la poésie et la musique, si ce n'est l'abandon précisément de tout ce qui constitue leur charme et leur puissance dans leur souveraine indépendance ?... Le drame lyrique wagnérien nous apparaît comme un composite barbare qui ne saurait satisfaire ni ceux qui aiment la poésie, ni ceux qui savent apprécier la musique. » Le compromis entre la poésie et la

musique ne paraît acceptable au critique que dans la forme de l'opéra.

Vengeur de la morale, M. Comettant ajoute : « L'appareil des sonorités wagnériennes où toute naïveté, toute tendresse, toute sincérité, tout amour pudique, je dirai volontiers toute honnêteté, sont bannis, n'a pour but le plus souvent, quand il ne cherche pas à éveiller les sensations matérielles des lieux où s'agitent les personnages, que de mettre dans son plus grand relief des scènes d'amour quelquefois incestueux, toujours exclusivement charnel. »

*
* *

Aux *Souvenirs* de Richard Wagner, traduits par M. Camille Benoît, succéda la traduction de l'*Œuvre et la mission de ma vie* (1), par M. Ed. Hippeau. Cette autobiographie avait été écrite par Wagner, pour ses amis d'Amérique et publiée, en 1879, par la *North-American-Rewiew*. Elle éclaire dans tout son jour le caractère de Wagner et la nature de son génie et elle complète en beaucoup de points l'*Esquisse biographique*. Le traducteur a d'ailleurs pris soin de faire suivre le texte de cette notice de nombreux extraits des écrits antérieurs du maître. Dans un épilogue intitulé : *Un précurseur de Wagner*, M. Hippeau nous offre la comparaison très curieuse de vues émises par Vitet dans un article paru en 1825, sous ce titre : *De la musique théâtrale en*

(1) Une brochure in 8°, imp. Schiller. Paris, 1884.

France, avec les thèses favorites de Wagner. Ainsi, l'auteur des *Scènes historiques* engage les musiciens à composer eux-mêmes leurs livrets. Sur l'union de la mimique, de la poésie et de la musique, sur le rôle de l'orchestre dans le drame musical, ses idées sont une sorte de prédiction de la conception de l'opéra wagnérien. D'accord également avec Wagner, Vitet avait reconnu la prédominance exercée en Allemagne, dans le premier quart du siècle, par l'influence française sur le drame et la musique et constaté que la tentative d'émancipation de Ch. M. de Weber dans le *Freischütz* fut un fait isolé.

A l'occasion de l'anniversaire de la représentation de *Parsifal*, un très bel album illustré fut publié par la Société Wagnérienne à la gloire du maître disparu (1). Cette publication internationale contenait des articles d'écrivains français, des détails très intéressants sur les répétitions et la représentation de *Tannhœuser* à Paris, tirés par M. Nuitter des Archives de l'Opéra; un relevé des auditions d'œuvres de Wagner dans les concerts de Paris par M. Ad. Jullien, des souvenirs personnels sur le maître, publiés par Mme Judith Gautier, MM. Léon Leroy et Fourcaud, et une ravissante lithographie de M. Fantin-Latour.

Le comte Paul Vasili, auteur de nombreuses indiscrétions sur le monde élégant ou officiel des capitales étrangères, décrivit dans la *Société de Berlin* (2) le salon de la comtesse de Schleinitz, protectrice de

(1) *Bayreuther Festpiel Blætter*, in-folio, Munich, 1884.
(2) Un vol. in-8°. Paris, 1884. Librairie de la Nouvelle-Revue.

Wagner, et en profita pour exprimer son opinion sur le maître allemand.

« Le caractère germanique est incarné tout entier dans la musique de Wagner. De même que M. de Bismarck en représente le côté pratique, de même Wagner en représente le côté artistique... Wagner est le Bismarck de la musique et son œuvre durera autant que celle du chancelier... L'Allemand aime Wagner, le protège à outrance contre toute réserve, contre toute critique... Il croit en cela aimer, protéger, défendre la patrie allemande. »

A ce que pense le comte Paul Vasili, le triomphe momentané de Wagner a été, en grande partie, causé par le bruit que ses admirateurs ont fait autour de sa personne. « Déjà, depuis la mort du compositeur, l'admiration a beaucoup diminué et, cet été, ceux qui ont entrepris le pèlerinage artistique de Bayreuth ont été sensiblement moins nombreux que l'année dernière... Bientôt le sanctuaire sera désert. » Cette prophétie, pas plus que celle de M. Albert Wolff, ne s'est réalisée. Jamais Bayreuth n'a eu plus de visiteurs qu'en 1886.

Un des pèlerins de cette année-là, un littérateur, M. Henri Amic, nous a donné dans son voyage en Allemagne, *Au pays de Gretchen* (1), des impressions sincères évidemment, mais bien peu intéressantes.

M. Alfred Ernst ayant découvert à la Bibliothèque nationale un exemplaire de *Tristan et Yseult*

(1) Un vol. in-18. Paris, Calmann Lévy.

dédié par l'auteur à Berlioz et dont les marges étaient couvertes d'annotations critiques de Berlioz sur les dissonances voulues, les harmonies irrégulières relevées par lui dans la partition de Wagner, fit part de cette découverte au monde musical, dans le *Ménestrel* du 28 septembre 1884, en cherchant à justifier les hardiesses de Wagner et en opposant à Berlioz les duretés harmoniques de ses propres œuvres.

M. Saint-Saëns écrivit alors au *Ménestrel* (5 octobre 1884) pour protester contre l'analogie qu'on tentait d'établir entre le système de Wagner et celui de Berlioz. « Berlioz, dit M. Saint-Saëns qui l'a très bien connu, détestait cette partition de *Tristan et Yseult*... Les dissonances et les modulations enharmoniques lui étaient profondément antipathiques; il y a bien des duretés dans ses œuvres, mais elles proviennent d'un tout autre système. » Il ajoutait que, tout en ayant, devant Berlioz, pris la défense de plusieurs passages incriminés, il est d'accord avec lui pour les séries de septièmes du duo du second acte. M. Ernst, répondant à l'accusation lancée contre les wagnériens d'être devenus les *ennemis* de Berlioz, n'eut pas de peine à se justifier de ce reproche immérité (1).

Reprenant la question à son tour au point de vue technique, M. Camille Benoit, dans un travail intitulé le *Système harmonique de Wagner*, à propos des

(1) M. Ernst a écrit en effet un volume très admiratif sur l'œuvre de Berlioz. Calmann Lévy, éditeur.

annotations relevées par M. Ernst (*Ménestrel* des 12 et 19 octobre, 2 et 9 novembre 1884), reproduisit les successions harmoniques condamnées par Berlioz et s'attacha à en expliquer le fonctionnement logique. C'est d'ailleurs la première fois qu'en des articles de revue, on ait apprécié par l'analyse rationnelle la valeur d'une œuvre musicale.

*
* *

L'année dernière (1er mai 1885), c'est le second acte de *Tristan et Yseult* qui a été exécuté au concert Lamoureux, ou du moins un fragment considérable interrompu à l'arrivée du roi Marke et de Melot. La scène d'amour excita un enthousiasme plus vif encore et plus général que le premier acte précédemment entendu. M. Fourcaud écrivit, le lendemain, dans le *Gaulois*, un dithyrambe sur les beautés musicales de ce fragment, mais il blâma M. Lamoureux de n'avoir pas fait entièrement exécuter le second acte.

L'éloge prononcé par M. Ch. Darcours, dans le *Figaro* du 11 mars, fut assez tiède.

« Le grand duo de *Tristan et Yseult*, qui remplit presque un acte, est traité sur un plan musical grandiose et développé avec les ressources d'un art incomparable, mais ce n'est point une scène d'amour, car la note du cœur n'y résonne pas une fois. Les enchevêtrements harmoniques les plus hardis, les combinaisons instrumentales les plus variées, les timbres amalgamés avec une habileté

merveilleuse, tout cela ne remplace pas un éclair de sincérité, un cri, une larme, une seconde de véritable émotion. Trop de science, et... pas assez d'autre chose. C'est pourquoi des œuvres telles que *Tristan et Yseult* ne peuvent rencontrer chez nous qu'un succès de convention. »

Si je me suis abstenu jusqu'ici de donner mon appréciation personnelle sur les ouvrages de Wagner, on me permettra du moins, — faute de l'avoir trouvée dans les articles des critiques autorisés, — d'extraire d'une étude publiée par moi dans la *Minerve* du 25 mars 1885, une analyse fidèle de ce fragment du second acte de *Tristan :*

« Dans la première scène entre Yseult et Brangæne, je noterai le ravissant dessin des flûtes qui serpente dans l'orchestre avec les méandres onduleux d'un filet d'eau bruissant sous les ramures, le merveilleux *appassionato* chanté par les cordes lorsqu'Yseult attribue ses égarements amoureux à la puissance de la déesse Minne et la conclusion si expressive de cette scène où se traduit l'agitation de son âme, en l'attente du bien-aimé dont elle hâte la venue par des appels désespérés. Il faut citer, parmi les pages les plus remarquables du duo suivant, l'éclatant *tutti* qui célèbre la passion délirante des deux amants, après les premiers mots échangés, contrepointé au dessin d'orchestre qui a servi à décrire l'attente folle d'Yseult, le *cantabile* dans lequel Yseult maudit le jour, le délicieux hymne à la nuit où les deux voix s'unissent et se répondent contrai-

rement à toutes les règles de la mélodie vocale et produisent cependant pour l'oreille, par leur fusion harmonieuse avec le chant et le timbre des instruments, une impression mélodique d'une ineffable suavité, la péroraison éthérée et vaporeuse de ce morceau sur laquelle flotte la voix de Brangæne, le motif lent et voilé qui lui succède, le *cantabile* à 6/8 :

Mourons tous deux pour vivre unis
Dans l'espace sans limite!...

développé par la suite à l'orchestre en une mélodie passionnée, qui reparaîtra, à la fin du drame, avec une envolée lyrique, pour accompagner la *transfiguration d'Yseult*, l'une des plus admirables pages de l'œuvre de Wagner. »

A la même époque, le théâtre de la Monnaie à Bruxelles donnait la première représentation (1) des *Maîtres-Chanteurs de Nuremberg*, traduits en français par M. V. Wilder. La presse parisienne y fut conviée ; cependant le *Temps* et le *Figaro* se bornèrent à insérer les dépêches de leurs correspondants de Belgique, constatant un très grand succès, mais peu intéressantes comme valeur critique.

M. Ernest Reyer ne put aller à Bruxelles pour la première des *Maîtres-Chanteurs;* mais s'il ne fit pas de cette représentation le sujet d'un feuilleton pour les *Débats*, il avait déjà formulé un jugement très élogieux sur la partition de Wagner dans une lettre publiée le 18 mars 1882, lettre non signée, où il ren-

(1) 7 mars 1885.

dait compte à ses lecteurs de la saison musicale de Londres. « Je vous dirai, pour vous affrioler, qu'il y a dans cette partition essentiellement mélodique, des chœurs d'un brio, d'une fraîcheur incomparables, et qui sont à la gaieté allemande ce que les chœurs des opéras d'Auber sont à l'esprit français. Dans un style tout opposé, je vous citerai le choral religieux de l'introduction qui est un morceau superbe, le chant de Walther : *Am stillen Herd*, inspiration délicieuse et d'une suprême élégance, puis cette triomphale mélodie, comme l'a justement appelée un de nos critiques, dont l'éclat couronne si brillamment la scène du concours, fleur aux couleurs harmonieuses, au parfum exquis, qui arrive à son complet épanouissement, après avoir traversé et embaumé tout l'ouvrage. »

« Ces deux créations (de Wagner), écrivait M. Ad. Jullien (*Français* du 24 mars),—*Tristan* et les *Maîtres-Chanteurs*,— ont mûri simultanément dans sa tête ; elles sont comme jumelles et tout porte à penser qu'en choisissant un sujet aussi dissemblable de ceux qu'il traitait d'habitude, en faisant chanter de braves bourgeois, de simples artisans après l'héroïque chevalier breton et la fière princesse d'Irlande, il voulait d'instinct se bien prouver que les théories formulées en déduction de ses précédents ouvrages s'appliquaient à l'opéra-comique aussi bien qu'à l'opéra et qu'elles étaient, par conséquent, capables de résister à toutes les attaques de la routine et du parti pris. »

Après avoir, dans une étude hyperbolique, examiné tout ensemble le poème et la partition (*Gaulois* du 8 mars), M. Fourcaud ajoutait :

« Je n'affirme pas que le système de la mélodie continue n'ait déconcerté personne ; on ne se détache pas du jour au lendemain de toutes les traditions, même des plus détestables. Mais le charme de cette partition est incroyable, et la vie joyeuse et tendre en est d'une incroyable intensité.

« En somme, cette représentation a marqué un grand pas fait en avant. L'heure de Wagner est proche en France, et nous nous en réjouissons ; car, partout où Wagner pénètre, les compositeurs ne peuvent plus procéder par à peu près. »

Quant à M. V. Wilder, il envoya au *Gil Blas* un article enthousiaste, mais qui, émanant du traducteur du livret, ne peut être considéré comme absolument impartial.

Le *Ménestrel* s'était fait représenter à Bruxelles par M. Arthur Pougin, bien connu pour son hostilité aux tendances wagnériennes. Les banalités, les redites abondent dans son article et ses restrictions ne brillent pas par la nouveauté. Sa conclusion est celle-ci : « C'est là un art *particulariste*, non un art universel et j'ai la conviction intime que cet art ne sera jamais le nôtre, à nous Français, peuple latin, épris avant toute chose de la mesure et de la clarté, de la sobriété et de la logique. » Par un singulier contraste, le même numéro du *Ménestrel* contenait une correspondance anecdotique de M. Camille Be-

noît, l'un des adeptes déclarés des théories de Wagner, nourrie de détails intéressants sur la représentation de l'œuvre à Bruxelles, sur l'origine de la partition et ses pérégrinations à travers les scènes allemandes.

Déjà, dans le même journal, M. Camille Benoît, musicien de grand savoir et possédant son Wagner comme personne, en un travail intitulé : *A travers les Maîtres-Chanteurs* (1). avait indiqué, par la notation musicale, les motifs typiques de cette partition et analysé leur mécanisme dans leurs rapports avec les situations dramatiques.

*
* *

Dans *Harmonie et Mélodie* (2), recueil d'articles de critique publié en 1885, M. Camille Saint-Saëns a émis une sorte de profession de foi sur la musique de Wagner, dont le tour ambigu jure singulièrement avec les lettres enthousiastes sur la *Tétralogie,* envoyées par lui en 1876 au journal l'*Estafette* et réimprimées justement dans ce volume. Cette contradiction, M. Saint-Saëns l'explique, non par un revirement de ses idées, mais par le changement des circonstances. « Il est permis de varier sur Beethoven, sur Mozart, mais sur Wagner! c'est un crime, ou plutôt, c'est un sacrilège! » Quand les Parisiens sifflaient les morceaux les plus remarqua-

(1) *Ménestrel* des 1er, 8, 15 et 22 février, 1er mars 1885. Articles réunis en une brochure chez Schott.

(2) Un volume in-18. Calmann Lévy, Paris, 1885.

bles de *Tannhœuser* ou de *Lohengrin*, il était pour l'art contre les philistins ; maintenant que les pages les plus ardues de *Tristan et Yseult* sont l'objet d'un engouement irréfléchi, la critique reprend ses droits. Cependant, dit-il, « mon admiration n'a cessé de grandir pour *Rheingold* et pour les trois quarts au moins de *Tristan* et de la *Walkyrie*. Mais tout en admirant la puissance colossale déployée dans le *Crépuscule des Dieux* et dans *Parsifal*, je n'en goûte pas le style alambiqué et selon moi, mal équilibré. Cette critique n'est que générale, bien entendu; car il faut, il me semble, être dépourvu de tout sentiment musical pour ne pas admirer l'oraison funèbre de Brunehild sur le corps de Siegfried ou le second tableau de *Parsifal*... Si je m'adressais uniquement à des musiciens, je pourrais traiter à fond la question musicale de ces œuvres colossales, montrer comment leur style, assez peu élevé dans le principe et en désaccord avec la hauteur des conceptions de Wagner, s'est d'abord épuré, puis compliqué de plus en plus, multipliant les notes sans nécessité, abusant des ressources de l'art jusqu'au gaspillage, exigeant, à la fin, des voix et des instruments des choses en dehors du possible. Le dédain de la carrure, qui n'existait pas dans les premières œuvres, se montre d'abord comme un affranchissement libérateur, pour devenir, peu à peu, dans les derniers temps, une licence destructive de toute forme et de tout équilibre. » Il se plaint du prosélytisme excessif des wagnériens qui admirant tout

sans restrictions dans l'œuvre du maître, veulent imposer aux autres cette admiration absolue. « Je demande, dit M. G. Saint-Saëns, à conserver ma liberté, à admirer ce qui me plaît, à ne pas admirer le reste ; à trouver long ce qui est long, discordant ce qui est discordant, absurde ce qui est absurde. » Si, en somme, il reconnaît le génie musical de Wagner, il déclare ses poèmes dramatiques insipides, remplis de bizarreries, contraires au goût français.

La critique wagnérienne, suivant lui, a le tort de vouloir diriger l'art. « Singulièrement intolérante, elle ne permet pas ceci, elle interdit cela. Défense de déployer les ressources de l'art du chant, de remplir l'oreille d'un ensemble de voix savamment combinées. Au système de la mélodie forcée a succédé celui de la déclamation forcée. Si vous ne vous y rangez pas, vous prostituez l'art, vous sacrifiez aux faux dieux, que sais-je ? » M. Saint-Saëns reproche enfin aux wagnériens de vouloir nous mettre à l'école du théâtre allemand. Dans l'épilogue de son livre, derrière la secte du wagnérisme, il voit même apparaître le spectre germanique.

Comparable au manifeste de Berlioz contre la musique de l'avenir, cette déclaration de principes par laquelle M. Saint-Saëns a hautement rompu tout lien avec les familiers de Bayreuth, a causé une vive irritation parmi les wagnéristes français et a même fait un certain bruit en Allemagne. En réalité, on ne voit pas bien sur quoi porte la discussion.

M. Saint-Saëns admire Wagner, mais il veut l'admirer tout seul, à son heure, dans son cabinet et non dans un cénacle d'affiliés. Qui songe à lui ravir cette liberté ?

M. Saint-Saëns ne veut pas obéir aux injonctions de la critique wagnérienne. — Mais qui donc a jamais prétendu l'empêcher de suivre son inspiration, d'où qu'elle vînt ? Certains critiques ont pu mettre *Samson et Dalila* au-dessus d'*Etienne Marcel* et d'*Henry VIII*, comme contexture dramatique et comme valeur musicale ; c'était assurément leur droit de critiques.

M. Saint-Saëns crie aux jeunes musiciens : « Restez Français ! Soyez vous-mêmes, de votre temps et de votre pays. » Il suffit de lire les articles de MM. Wilder, Fourcaud, les *Conseils du vieux wagnériste au jeune prix de Rome* dans le volume de M. Mendès, pour constater que ces wagnériens donnent le même avis à leurs compatriotes.

Eh bien ! alors, si tout le monde est d'accord, pourquoi cette rupture officielle avec les anciens compagnons d'armes : — « J'admire profondément les œuvres de Richard Wagner en dépit de leur bizarrerie. Elles sont supérieures et puissantes, cela me suffit.

« Mais je n'ai jamais été, je ne suis pas, je ne serai jamais de la religion wagnérienne. »

Si cette sortie acerbe n'a pas été inspirée à l'auteur par l'influence réactionnaire de l'Institut, on ne peut l'attribuer qu'à l'irritation des artistes qui, les

premiers, ont compris et admiré le talent de Wagner, devant cette attitude d'apôtres du culte de Bayreuth prise dans ces derniers temps par certain groupe de jeunes littérateurs, de musiciens inédits, de journalistes affiliés qui, se prétendant seuls dépositaires de la pensée du maître, se sont érigés spontanément en chevaliers du Graal wagnérien. Ce que M. Hans de Wolzogen a tenté pour l'Allemagne, — diriger de Bayreuth les consciences, éclairer le zèle des *Wagnervereine*, — cette mission quasi religieuse, M. Ed. Dujardin, wagnérien convaincu et prosateur mallarméen, a voulu la remplir dans son pays. Il a donc, en 1885, avec l'appui d'un groupe de fanatiques, créé la *Revue wagnérienne*, uniquement destinée à l'étude des œuvres et des théories de Wagner et à la propagation de la « bonne nouvelle », pour employer son style. Cette publication mensuelle est née au moment où commençait dans les concerts la vogue de R. Wagner auprès du grand public, c'est-à-dire au moment où le triomphe des œuvres du maître aurait dû suffire à sa gloire, et où semblait clore l'ère des vaines polémiques. C'est alors que M. Dujardin et ses amis se sont arrogé la fonction de développer dans les esprits l'intelligence du beau wagnérien et de nous prêcher un étrange catéchisme qui doit soumettre théâtre, peinture, philosophie, littérature, au règne des dogmes de Bayreuth.

La Revue dont je parle a publié, il est vrai, des articles sensés, bien pensés et bien écrits de MM. Four-

caud, Catulle Mendès, Albert Soubies, Ed. Schuré, une étude très intéressante de M. Victor Wilder sur le *Rituel des Maîtres chanteurs*, d'après Wagner et Wagenseil, auteur allemand du XVIIe siècle (mars 1885), une traduction de l'étude de Wagner sur Beethoven, par M. T. de Wyzewa (mai, juin, juillet, août 1885). J'y ai lu une paraphrase descriptive de l'ouverture de *Tannhœuser*, par M. J. K. Huysmans, laquelle peut se comparer à la conception imaginaire de Baudelaire, d'après le prélude de *Lohengrin*. Mais que dire des sujets comme ceux-ci :

— *Le pessimisme de R. Wagner*, par M. Teodor de Wyzewa (8 juillet 1885).

— *L'Esthétique de Wagner et la doctrine spencérienne* (8 novembre 1885), par M. Em. Hennequin.

— *Les quatre-vingt-trois orientations du motif-organe des Maîtres chanteurs*, par M. Pierre Bonnier (1) (8 décembre 1885)?...

L'auteur de ce travail promet de nous livrer bientôt le résultat de ses recherches sur le *Socialisme dans l'œuvre de Wagner*.

La spéciale revue est ouverte aux dissertations de rédacteurs étrangers qui se cotisent pour écrire un idiome hybride, formé de pathos décadent et de polonais francisé. Le président du cénacle, M. Dujardin, professe le wagnérisme en un style redou-

(1) D'après l'auteur, il n'y aurait dans les *Maitres-Chanteurs* qu'un seul motif, lequel, décomposé en rythmes divers et par les altérations harmoniques, donne quatre-vingt-trois thèmes ou aspects variés du même thème.

table à la syntaxe, en un galimatias burlesque et prétentieux, où il n'a de rival que M. de Wyzewa, son collaborateur. Celui-ci, parmi ses innombrables attributions, a charge de rédiger la chronique du Salon. Il a découvert, au Palais de l'Industrie, une peinture *wagnérienne*. — Qu'est-ce que cela? — C'est, d'après lui, « un pastel de M. Degas, le peintre impressionniste, un dessin épouvantant de M. Odilon Redon, une symphonie de couleurs (le livret dit : un portrait) par M. Whistler, wagnéristes *inconscients* », tandis que M. Fantin-Latour, l'illustrateur des drames de Wagner, est « un wagnériste conscient. » On vendra l'année prochaine sur les Champs-Élysées, espérons-le, un guide *wagnérien* du Salon ; mais à quand l'horticulture wagnériste, l'astronomie wagnériste, le manuel de médecine opératoire ou d'obstétrique wagnériste?

Au mois de janvier 1886, après un an d'existence, la *Revue wagnérienne* a mis au concours un sonnet en l'honneur de Wagner. Cette apothéose du musicien a été célébrée par huit poètes français (?), dont M. Ed. Dujardin lui-même. Le premier prix doit être décerné à M. Stéphane Mallarmé, malgré l'obscurité de sa pièce de vers, dont on a proposé jusqu'à trois explications. Je laisse au lecteur le soin de deviner cette charade.

HOMMAGE

Le silence déjà funèbre d'une moire
Dispose plus qu'un pli seul sur le mobilier
Que doit un tassement du principal pilier
Précipiter avec le manque de mémoire.

Notre si vieil ébat, triomphal du grimoire,
Hiéroglyphes dont s'exalte le millier
A propager de l'aile un frisson familier!
Enfouissez-le-moi plutôt dans une armoire.

Du souriant fracas originel haï,
Entre elles de clartés maîtresses a jailli
Jusque vers un parvis né pour leur simulacre, —

Trompettes tout haut d'or pâmé sur les vélins —
Le dieu Richard Wagner irradiant un sacre
Mal tu par l'encre même aux sanglots sibyllins.

Le deuxième sonnet est de M. Verlaine. Malgré quelques bizarreries, il est plus facile à comprendre.

PARSIFAL

Parsifal a vaincu les filles, leur gentil
Babil et la luxure amusante et sa pente
Vers la chair de garçon vierge que cela tente
D'aimer des seins légers et ce gentil babil.

Il a vaincu la femme belle au cœur subtil,
Etalant ses bras frais et sa gorge excitante;
Il a vaincu l'Enfer et rentre sous la tente,
Avec un lourd trophée à son bras puéril,

Avec la lance qui perça le flanc suprême!
Il a guéri le roi, le voilà roi lui-même,
Et prêtre du très-saint Trésor essentiel.

En robes d'or, il adore, gloire et symbole,
Le vase pur où resplendit le sang réel.
— Et, ô ces voix d'enfants chantant dans la coupole!...

Heureusement, nous avons à citer pour cette année 1885 des études plus lisibles et plus sérieuses. Dans un travail publié par la *Revue contemporaine* (25 juillet 1885), intitulé : *Wagner et l'Esthétique allemande*, M. Ed. Rod a voulu démontrer « que

l'esthétique de Wagner, très consciente et très réfléchie, est la résultante logique de l'esthétique allemande et qu'elle est liée par tous ses points essentiels avec les principales théories de l'art que l'Allemagne a produites depuis le siècle dernier. » A l'appui de cette thèse, il indique comme ayant prophétisé la conception du drame musical selon Wagner, Lessing, dans sa continuation de *Laocoon*, Herder, en sa causerie sur *Alceste*, Hegel, dans *l'Esthétique*. D'après ce dernier, cette synthèse des arts aboutit à la suprématie de la forme dramatique. Hegel assigne à l'art une mission nationale. Le but avoué de Wagner n'a-t-il pas été de créer un art *national?* Enfin, le sentiment esthétique hégélien finit par se perdre dans le sentiment religieux? En effet, c'est d'une conception religieuse que découle le drame symbolique de *Parsifal*. « Mais, par là même qu'il a réalisé l'idéal intime et profond de la nation à laquelle il appartient, Wagner ne sera jamais populaire que pour cette nation-là. »

C'est précisément cette influence du milieu intellectuel sur la formation esthétique de l'artiste qu'a étudiée M. Georges Noufflard dans son livre *Richard Wagner d'après lui-même* (1). Il s'est servi des nombreux écrits de Wagner touchant sa biographie ou ses conceptions novatrices, pour déterminer exactement les phases du développement de son idéal poétique, phases auxquelles correspond l'évolution

(1) Un volume in-18. Fischbacher. 1885.

de son talent, si clairement exprimée d'ailleurs par les profondes divergences de ses œuvres.

*
* *

Entre les années 1885 et 1886 naquit la polémique violente engagée au sujet de la mise à l'étude de *Lohengrin* à l'Opéra-Comique. Ainsi que je l'ai rappelé plus haut, à l'occasion de l'incident Neumann (1881-1882), M. Carvalho avait déjà songé, il y a vingt ans, à monter *Lohengrin* au Théâtre-Lyrique. J'ai brièvement indiqué les diverses combinaisons théâtrales qui ont tendu à l'exécution de cet ouvrage en allemand, en français ou en italien. En 1882, M. Reyer combattait les défiances de Wagner à l'égard des Parisiens en affirmant que nous étions *mûrs pour l'œuvre*. L'idée, abandonnée par M. Neumann, fut immédiatement reprise par M. Strakosch, impresario d'opéra italien qui destinait le rôle d'Elsa à Mme Anna de Belocca, mais ce projet n'eut pas de suite. Enfin, en 1884, après l'immense succès du premier acte de *Tristan* au concert Lamoureux, M. Carvalho crut le moment favorable pour inscrire *Lohengrin* à son répertoire. La vogue de Mlle Heilbron, destinée à jouer Elsa, le talent de chanteur de M. Talazac semblaient répondre du succès. Un an après seulement, M. Carvalho, ayant pris l'attache du ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, put s'entendre avec M. Gross, exécuteur testamentaire de Wagner au sujet de la représentation de *Lohengrin* à l'Opéra-Comique, projetée

pour l'hiver suivant. Les journaux annonçant la nouvelle, donnèrent cette distribution : Lohengrin, M. Talazac ; — Telramund, M. Bouvet ; — Elsa, Mlle Calvé ; — Ortrud, Mlle Deschamps. Plus tard, on distribua les rôles en double à MM. Lubert, Carroul et à Mlle Heilbron. Mais bientôt, plusieurs wagnéristes français exprimèrent le désir que la traduction de M. Ch. Nuitter, imposée par la maison Durand-Schœnewerk, propriétaire de la partition française de *Lohengrin*, fût revue par M. V. Walder, traducteur juré des poèmes de Wagner. Cette démarche resta infructueuse ; mais M. Ch. Nuitter refit lui-même sa traduction.

Pour prévenir toute réclamation de la part des compositeurs français dont les intérêts auraient pu se trouver lésés, M. Carvalho décida que les représentations de *Lohengrin* auraient lieu deux fois par semaine, en matinée, le jeudi et le samedi.

Au mois d'octobre, M. Carvalho se rendit en Autriche et entendit à l'Opéra de Vienne l'ouvrage de Wagner pour se rendre compte de la mise en scène et de l'exécution consacrées en Allemagne. M. Lévi, chef d'orchestre du théâtre de Munich et du théâtre Wagner à Bayreuth, devait d'ailleurs venir à Paris assister aux répétitions et remplacer le compositeur. Tout le monde s'attendait à voir *Lohengrin* paraître sur l'affiche en février ou mars 1886, quand l'opposition se manifesta par la création d'un comité de protestation résolu à empêcher la représentation de l'œuvre de Wagner. Les journaux entretenaient

leurs lecteurs d'une prétendue agitation fomentée parmi les rapins, les étudiants et les Sociétés de gymnastique. A une information de *l'Évènement*, annonçant que M. Carvalho renonçait à monter *Lohengrin*, le directeur de l'Opéra-Comique répondit par la lettre suivante, adressée au *Figaro* le 11 décembre 1885 :

« Mon cher monsieur Magnard, je lis dans plusieurs journaux que je renonce à monter *Lohengrin*. Je vous prie d'annoncer qu'il n'en est rien. Les études en sont interrompues, parce que je suis occupé à remettre *Roméo* et les *Contes d'Hoffmann* à la scène ; mais je n'ai point renoncé à mes projets. Je voudrais même, à ce propos, qu'on me donnât une bonne raison pour me prouver que je ne dois pas jouer *Lohengrin* à l'Opéra-Comique, quand tous les dimanches on fait entendre la musique de Wagner dans des concerts subventionnés comme l'Opéra-Comique, par l'Etat, et qu'on a même pu l'exécuter à la Société des Concerts du Conservatoire national de musique.

Veuillez, agréer, etc... L. CARVALHO. »

Toute la polémique suscitée dans la presse par le projet de M. Carvalho a été reproduite dans la *Revue wagnérienne* de mars 1886. L'article de M. Dujardin, sur la *Question Lohengrin*, résume très fidèlement les faits et la discussion engagée, je ne puis donc mieux faire que d'y renvoyer mes lecteurs. Cepen-

dant, tant à cause du nom de l'auteur que de l'influence exercée par les conclusions de sa chronique, je dois rappeler l'étrange attitude prise dans le débat par M. Albert Wolff. Dans le *Figaro* du 10 décembre, cet ennemi juré de R. Wagner, qu'on s'imaginait avoir désarmé depuis la mort du maître, avec un patelinage doucereux de médecin pour dames, supplia M. Carvalho, *dans son propre intérêt*, de ne pas braver plus longtemps l'opinion, sut lui faire craindre une descente dans la rue de 50,000 électeurs patriotes (où diable les prenait-il?), conduits par une vingtaine de meneurs, et le conjura de ne pas troubler l'ordre dans Paris. « Vous verrez se reproduire les scènes scandaleuses de l'incident Van Zandt, avec cette différence que, cette fois, l'émeute se fera au nom du patriotisme, irréfléchi tant que vous voudrez, mais encore respectable jusque dans ses égarements..... L'heure n'est pas encore venue de tenter l'entreprise que vous avez rêvée... Laissez faire le temps, etc..... » On ne pouvait en même temps afficher plus de déférence pour le chef-d'œuvre et trahir plus ouvertement de vieilles rancunes (1). Quant à *Lohengrin*, c'était, pour em-

(1) Cela n'a pas empêché M. Albert Wolff, par une récente palinodie, de se constituer le défenseur de Wagner contre M. Ch. Grandmougin, dont la pièce de vers : *A. Berlioz*, — récitée au pied de la statue inaugurée le 17 octobre dernier, avec de terribles roulements d'yeux et d'une voix grosse de colères, par M. Sylvain, — contenait une allusion patriotique destinée à forcer les applaudissements :

Toi qui sus avant lui réformer et sourire!

Sur un ton d'assurance bouffonne, M. Albert Wolff accusait

ployer le jargon boulevardier du chroniqueur, lui donner *le coup de lapin.*

Plus tard, Mme Adam adressa au *Figaro* (13 janvier 1886) une lettre mélodramatique où elle accuse Wagner d'avoir écrit, en 1870, qu'il fallait *brûler Paris*, — monstrueuse parole que Wagner n'a jamais prononcée — et où il est question, à propos de sa musique, « de la marche des soldats du vainqueur. du chant de ses triomphes, des sanglots de la défaite. » Quel raisonnement opposer au sentimentalisme affolé d'une femme qui évoque en phrases passionnées le souvenir des mères en deuil, « du *Rhin allemand* », au sujet d'une partition composée vingt ans avant la guerre de 1870 (1)?

Mais voilà que les meneurs déclarés de la cabale, le peintre Boulanger et ses élèves, M. Diaz compositeur oublié, M. Paul Déroulède, président de la Ligue des patriotes, se défendent successivement d'avoir songé à provoquer des manifestations..... Alors, les craintes de M. Albert Wolff étaient donc chimériques !

Mis en demeure, avec MM. Gounod, Massenet, Joncières, par un journal musical de province, *Angers-Revue*, d'intervenir en faveur de la représen-

M. Ch. Grandmougin d'ignorer la partition de *Lohengrin*, alors que ce poète a publié, dès 1873, une *Esquisse sur R. Wagner*, éperdument admirative.

(1) Mme Adam passe pour être l'auteur d'un libelle, intitulé : *La Question Wagner*, par un Français, brochure de 11 pages, chez Hevmann, 13, rue du Croissant. Cet écrit de propagande patriotique se vendait 10 centimes. Il fut mis en vente le 22 janvier 1886.

tation de *Lohengrin*, sous prétexte que les œuvres de ces compositeurs reçoivent de l'autre côté du Rhin une large hospitalité, M. Saint-Saëns affirma que le bienveillant accueil de l'Allemagne à l'égard de quelques musiciens français n'est pas comparable à l'engouement de notre pays pour Mozart, Weber, Meyerbeer et pour Flottow lui-même.

Cette hostilité déguisée de M. Saint-Saëns vis-à-vis de Wagner déplut aux Allemands, l'auteur de *Samson et Dalila* ayant toujours été bien accueilli dans les concerts d'Allemagne comme virtuose ou comme compositeur. Ayant eu l'imprudence d'accepter à cette époque un engagement de la Société philharmonique de Berlin, M. Saint-Saëns, à son arrivée sur l'estrade, fut reçu par des sifflets. Le succès de son concert n'en fut d'ailleurs pas compromis. L'incident a fait naguère un certain bruit. M. Reyer, qui ne devait rien à l'Allemagne, lui, se prononça à plusieurs reprises, dans les *Débats*, en faveur de Wagner contre la cabale à laquelle il osa dire son fait très vertement.

En réalité, au fond de ce débat où les naïfs ont vu une explosion de patriotisme, gisait, comme l'a dit très justement M. Ad. Jullien, une raison de concurrence commerciale (1), de protectionnisme en

(1) Déjà, le fait s'était produit en 1861, car M. Ernest Thoinan, dans la *Saison musicale de 1866*, écrivait ces lignes : « Il serait édifiant de raconter quelle fut la conduite d'une partie du public et la part active que prenaient dans la bagarre des *artistes!* des *éditeurs de musique* et même des critiques ! On comprendrait alors les mobiles divers qui firent agir tant de gens envieux ou

faveur de nos musiciens français. On le vit clairement peu après, par la reprise à l'Opéra-Comique, du *Songe d'une nuit d'été*, l'une des œuvres les plus médiocres et les plus démodées de M. Ambroise Thomas. Les *fiascos* successifs du *Mari d'un jour*, de *Plutus*, de *Maître Ambros* vinrent infliger un rude camouflet aux partisans exclusifs de la musique française.

D'ailleurs, lorsque M. Carvalho eut capitulé devant cette ligue de peintres et de journalistes, d'éditeurs et de musiciens, d'étudiants et de gymnastes, la campagne dérisoire entreprise contre Wagner eut cet épilogue bouffon :

LOHENGRIN A L'ALCAZAR (1)

Parodie en 3 tableaux, de MM. Lebourg et Boucherat,
Musique de M. Patusset.

Orchestre de 35 musiciens dirigé par M. G. Michiels.

N'ayant pu applaudir au théâtre le *Lohengrin* de Wagner, je ne me consolerai de ma vie de n'avoir pas entendu celui de M. Patusset !

Par une singulière ironie, dans le numéro de la *Revue wagnérienne* auquel j'emprunte ces détails, on lit un article où M. Ph. Gille, consulté sur la *Question Lohengrin*, s'exprime ainsi sur les wagné-

ignorants, et en infligeant aux coupables un juste blâme, on éviterait peut-être le retour d'actes aussi odieux, aussi niais, qué ceux qui se produisirent aux représentations de *Tannhœuser*. »

(1) Première représentation à l'Alcazar d'hiver, le 25 février 1886.

ristes : « Ils l'enferment dans leur armoire, déclarant que, si on ne leur demande pas comment on doit au juste aimer Wagner, personne n'a le droit d'ouvrir ses partitions et que, seuls, ils peuvent en deviner les beautés cachées et le fin du fin!... L'admiration qu'on a pour Wagner et qu'on lui doit ne peut pas être le monopole de quelques vieilles dames empaillées et de quelques jeunes gens minés par la névrose. » M. Dujardin a bravement inséré dans son journal la consultation de M. Ph. Gille, sans s'apercevoir que ces lignes s'appliquent précisément à lui et à ses acolytes. M. Ph. Gille prétend qu'on peut goûter *Lohengrin* en France aussi bien qu'en Bavière et, si l'on ne veut pas déposséder les musiciens français de leurs prérogatives, qu'on affecte un local spécial au théâtre allemand. « Quand la musique était en Italie, nous avons eu le théâtre italien; le mouvement musical s'accuse aujourd'hui en Allemagne, ayons le théâtre allemand, rien de plus juste. »

Rien de plus sensé que cette idée; mais alors pourquoi, en 1881, cette agitation patriotique, lorsque M. Neumann voulut représenter *Lohengrin* en allemand, au théâtre des Nations?

*
* *

Pendant ce temps, M. Lamoureux inscrivait à son répertoire, avec un succès toujours croissant, la *Siegfried-Idyll* (30 novembre 1885), si froidement accueillie au Châtelet quatre ans auparavant, et la

Chevauchée des Walkyries (21 mars 1886), qui fut très brillamment rendue par son prestigieux orchestre.

Le 31 janvier 1886, au Conservatoire, première audition du chœur des fileuses du *Vaisseau-fantôme*.

Après la traduction de *Tristan* et des *Maîtres-Chanteurs*, M. V. Wilder avait terminé celle de la *Walkyrie*. Le 14 février 1886, M. Lamoureux fit exécuter le premier acte de ce drame musical (1), moins la scène II, entre Siegmund et Hunding. Ce fut un immense succès. Le saisissant prélude où l'on sent passer le souffle de l'ouragan, le dialogue si expressif de Sieglinde avec son hôte inconnu, les accents de détresse de Siegmund désarmé, tombé entre les mains de son ennemi, la scène d'amour et le mélodieux *lied* du printemps, la fuite éperdue des deux amants, ravisseurs de l'épée Nothung, furent applaudis dans la nouvelle salle de l'Eden, comme les scènes de *Tristan* avaient été acclamées au théâtre du Château-d'Eau. Le premier acte de la *Walkyrie* a eu cinq auditions l'hiver dernier (2).

M. Jullien s'exprimait ainsi dans le *Français* du 22 février 1886 : « Cette musique est d'une clarté, d'une limpidité surprenantes, avec ces rappels de motifs caractéristiques si ingénieusement enchâssés

(1) Distribution : Siegmund, M. Van Dyck ; — Sieglinde, Mme Brunet-Lafleur.

(2) Ce premier acte de la *Walkyrie* a été mis en scène et décrit en quelques pages d'une sobriété saisissante par M. Elémir Bourges dans son roman quasi historique : le *Crépuscule des Dieux*.

dans la trame orchestrale, et les délicieuses phrases mélodiques qui forment ce tissu même, devaient causer une douce surprise aux gens qui croient que Wagner est un barbare en musique, qui n'arrête pas d'écorcher les oreilles de ses auditeurs et de leur briser le tympan. »

Dernière citation de la prose de M. Comettant (*Siècle* du 8 mars 1886) :

« Après les amours sensuelles jusqu'au *delirium tremens* et au plus stupide hébétement de Tristan et Yseult, gorgés de drogues aphrodisiaques, voici la *Walkyrie*, qui nous offre le tableau répugnant des amours incestueuses, compliquées d'adultère du frère et de la sœur jumeaux, fruits malsains d'une cascade galante du dieu Wotan, descendu de l'Olympe sur la terre pour rigoler avec les mortelles. »

Ainsi donc, après avoir été, pendant dix ans, sifflées au Cirque d'Hiver au nom de la mélodie, du goût, par des auditeurs routiniers qui ne les comprenaient pas, huées après la guerre par des énergumènes soi-disant patriotes, voilà les œuvres de Wagner les plus avancées, les moins conformes à nos habitudes lyriques, acclamées tous les dimanches, non par une poignée d'artistes comme jadis chez Pasdeloup, mais par le public élégant des abonnés de la rue Boudreau. Aussi, la consternation règne désormais dans le clan des wagnériens *purs*, cette admiration des profanes leur paraissant un empiètement sacrilège sur leur sacerdoce d'explicateurs jurés des rites de *Parsifal* et des symboles de

la *Tétralogie*. Voilà une crise bien dure à traverser pour tous ces pontifes sans ouvrage!

Maintenant, si le succès des œuvres de Wagner récemment révélées est dû en partie aux exécutions excellentes obtenues par M. Lamoureux, cet engouement un peu irréfléchi d'un auditoire moins artistique que mondain est-il bien sincère? En réalité, il est admis qu'on doit se montrer aux matinées musicales de l'Eden, comme on est des *mardis* du Théâtre-Français, et le wagnérisme occupe les *clubmen* comme un sport hivernal hebdomadaire. Aussi, M. Lamoureux est tellement en possession de la faveur de son public qu'il en est arrivé à rédiger des programmes entièrement composés d'œuvres de Wagner de tous les styles et de toutes les époques (1). Il y a quelques années, tout le monde

(1) Je transcris ici, à titre de curiosité, le programme du concert spirituel du 23 avril 1886, à l'Eden-Théâtre :

1. Ouverture de *Tannhœuser*.
2. Fragments de *Tristan et Yseult*.
   A. Prélude du 1er acte.
   B. Prélude du 3me acte (1re audition).
3. Fragments des *Maîtres Chanteurs*.
   A. Prélude. *B*. Danse des apprentis. *C*. Marche des corporations.
4. Ouverture pour *Faust*.
5. Fragments de *Parsifal*.
   A. Prélude du 1er acte.
   B. L'enchantement du Vendredi-Saint (1re audition).
6. Sélection de la *Walkyrie*.
   A. Prélude, 1re et 3e scènes du 1er acte.
   B. Chevauchée des Walkyries.
7. Les murmures de la forêt (de *Siegfried*). 1re audition.
8. Marche funèbre de *Gœtterdœmmerung*.
9. Introduction du 3e acte de *Lohengrin*.

eût protesté contre la fatigue de pareilles auditions. Aujourd'hui, grâce à l'entraînement subi par lui, le public ne bronche plus. Il est de mode d'applaudir Wagner, il applaudit la *Walkyrie* avec des trépignements d'enthousiasme, ainsi qu'il aurait chuté, il y a dix ans, un fragment de la *Tétralogie*.

Quand on a mesuré l'intelligence de ce même public pour l'avoir entendu tenir des propos artistiques au Conservatoire, émettre des jugements littéraires aux soirées d'abonnement du Théâtre-Français, il est permis d'avoir peu de confiance en ce fanatisme récent pour une musique si décriée naguère. Heureusement, cette foule de néophytes de tout âge est encadrée par les habitués du pourtour, la vieille garde wagnérienne du théâtre du Château-d'Eau, qui compte des poètes, M. Maurice Bouchor (1), des littérateurs, MM. Ed. Rod, Elémir Bourges, M. Em. Hennequin, le pénétrant critique analyste, la plupart des compositeurs de la jeune génération, M. Gabriel Fauré, MM. Chabrier, Messager, H. Duparc, V. d'Indy, Cam. Benoît, Ernest Chausson, Mme Augusta Holmès, qui se sont déclarés les champions du wagnérisme au moment où leurs aînés en répudiaient les doctrines.

(1) Très bon musicien et sincère admirateur de Wagner, M. M. Bouchor a écrit sur la mort du maître un très beau sonnet qu'on trouvera dans l'*Aurore*, 1 vol. in-18. Paris, 1884, Charpentier.

*
* *

Parmi les nombreux articles qui ont été publiés cet été, après les représentations de Bayreuth, il faut signaler l'étude de M. Victor Wilder, l'*Opéra et le Drame lyrique* (septembre et octobre 1886), insérée dans le *Gil-Blas*. D'après M. Wilder, Wagner a reconstitué dans le théâtre spécial qu'il a créé l'union des arts *musiques* telle que la comprenaient les Grecs, c'est-à-dire la musique, l'orchestique et la poésie. Les essais de fusion tentés entre la parole et la musique dans le drame lyrique n'ont été que des tâtonnements ; à Wagner seul était réservé d'assujettir à la marche du drame le mouvement de la symphonie. « Si le programme est impuissant à commenter la symphonie, il n'en est pas de même d'une action dramatique représentée sur un théâtre ; il est hors de doute, en effet, que si les développements de cette symphonie sont dans une concordance parfaite avec le texte chanté sur la scène et avec le gesterythmique de l'acteur, la mélodie symphonique devient aussi claire que la parole elle-même. »

La conclusion de M. Wilder est que nous exécuterons aussi bien que les Allemands la musique de Wagner quand nous le voudrons et que nous devrions nous hâter de représenter toutes ses œuvres.

Nous avons eu cette année plusieurs publications françaises relatives à Wagner, un volume de M. Cat. Mendès et auparavant, l'*Œuvre dramatique de Richard Wagner* par MM. Albert Soubies et Ch.

Malherbe. Ce volume, conçu dans un esprit de modération, comprend ainsi que l'autre l'analyse des poèmes, déjà donnée par Mme Judith Gautier et, avant elle, par M. Ed. Schuré, mais, en outre, une critique musicale plus sérieuse que celle de ses devanciers. C'est une sorte de manuel pratique initiant à un art tout spécial les lecteurs qui n'en possèdent que des notions incomplètes, mais par là même insuffisant pour les musiciens plus versés dans l'étude des œuvres de Wagner.

L'ouvrage de Mme Henriette Fuchs, l'*Opéra et le drame musical d'après l'œuvre de Richard Wagner* (1), publié au commencement de novembre 1886, est divisé en deux parties : la première comprenant d'une part, un historique abrégé et beaucoup trop sommaire de la musique théâtrale, de l'autre, une courte notice sur Wagner, un bref exposé de ses théories et la critique de ses drames lyriques ; la seconde, consacrée à l'étude du système wagnérien.

L'exposé des théories de Wagner, restreint à des citations tirées de la *Lettre à F. Villot*, est dès lors incomplet et superficiel. C'est du reste, en général, la partie médiocre des ouvrages de ce genre, écrits par des Français, ignorants de la langue allemande et peu versés dans la lecture des dix volumes de *Gesammelte Schriften*. M. Ad. Jullien, dont nous parlerons tout à l'heure, bien que plus familier avec les vues

(1) 1 volume in-18. Paris, 1886, Fischbacher.

esthétiques de l'artiste, s'est borné à une trop rapide analyse de ses écrits théoriques.

Les jugements portés par Mme Fuchs sur les partitions de Wagner sont assez sérieux et révèlent une admiration sincère, mitigée de réserves timorées. Ainsi dans *Lohengrin*, l'auteur réprouve les scènes de déclamation chantée du deuxième acte entre Ortrude et Frédéric, entre Elsa et Ortrude, qui sont des merveilles d'expression dramatique, et traite de « bruyante fanfare » le superbe prélude guerrier du dernier tableau, accompagnant la prise d'armes des comtés convoqués par Henri l'Oiseleur. Par contre, les critiques adressées à la partition du *Vaisseau-Fantôme* me semblent des plus justes. Dans les œuvres de la dernière manière, Mme Fuchs apprécie presque uniquement les scènes où le compositeur n'a pas répudié entièrement la forme de la mélodie vocale, par exemple le cantabile à 6/8 du duo d'amour dans *Tristan*, le *quintette* des *Maîtres-Chanteurs*, le *lied* du printemps de la *Walküre*. Le système musical de *Tristan* lui répugne particulièrement et cependant elle avoue que l'auditeur « est gagné, subjugué par le charme étrange et troublant de cette musique sensuelle et capiteuse et se trouve sous l'étreinte d'une émotion où la jouissance confine à la douleur. »

Si Mme Fuchs a pu juger *Tristan* à Munich et, cet été, *Parsifal* à Bayreuth, elle me semble n'avoir eu de la *Tétralogie* qu'une idée imparfaite par les représentations de Bruxelles en 1884. Ses impressions

eussent été tout autres si elle avait assisté au festival de 1876 et pu voir les drames de l'*Anneau du Niebelung* dans leur cadre naturel.

Abordant ensuite l'examen des thèses favorites de Wagner, l'auteur nie que sa conception du drame musical constitue un art original et de pure filiation germanique. Elle cherche à le rattacher aux œuvres d'origine française et le fait, arbitrairement à mon avis et par pur amour-propre national, dériver de Hector Berlioz. Scudo, nous l'avons vu, avait déjà opéré ce rapprochement.

La parenté des dernières œuvres de Wagner avec le drame antique lui paraît contestable; de plus, le choix des sujets mythiques diffère essentiellement des données humaines des tragédies grecques. «Aussi, les Grecs pouvaient et devaient-ils être émus par la représentation des effroyables malheurs d'Agamemnon ou d'Antigone ; les bizarres et mystérieuses aventures de Wotan ou de Kundry nous laissent froids et indifférents. »

En ce qui concerne le procédé musical, Mme Fuchs reproche à Wagner l'absence de tonalité précise, la haine des accords consonnants, l'abus de l'enharmonie, des pédales, des retards, etc., et fait observer qu'il n'a renoncé aux formules employées avant lui que pour leur en substituer de nouvelles. L'asservissement de la musique à l'élément littéraire lui semble être un point de vue faux, le compositeur n'ayant pu échapper à certaines conventions théâtrales et s'étant volontairement privé des avantages

des autres conventions, pour réduire les voix à une « déclamation haletante, constamment interrompue et souvent couverte par la grande voix de l'orchestre ». Si grand que soit le génie symphonique de Wagner, il ne parvient pas à interdire le regret de la forme vocale et surtout des combinaisons harmonieuses des voix. De plus, le système des *leitmotive* réduit la partition à un minimum de courtes phrases « qui, souvent même, n'apparaissent plus qu'à l'état fragmentaire. »

Quant au théâtre-modèle de Wagner, il présente de très heureuses dispositions auxquelles l'écrivain accorde une approbation entière, et même les festivals de Bayreuth rappellent à ses yeux les célèbres jeux ioniques et olympiques.

Mme Fuchs termine son livre en adressant ses hommages à l'auteur de *Don Juan* et à M. Ch. Gounod, son héritier, dont elle s'efforce maladroitement d'opposer le style personnel aux conceptions originales de R. Wagner et, prophétisant au nom de la postérité, place le maître de Bayreuth au-dessous de « ce trio immortel, Bach, Mozart et Beethoven. »

A vrai dire, le livre définitif sur Richard Wagner est encore à faire, telle était ma conclusion après toutes les lectures auxquelles j'ai dû me livrer pour résumer la bibliographie wagnérienne française. Nous ne possédions que des biographies partielles ou médiocres, et ceux qui ignorent l'allemand en sont réduits à lire les écrits théoriques du maître dans de mauvaises traductions. D'autre part, l'étude

rationnelle des partitions, sauf quelques exceptions que j'ai signalées, n'a pas encore été faite par un critique musical présentant des garanties de savoir technique et d'impartialité. En beaucoup de points, le grand ouvrage de M. Ad. Jullien sur Richard Wagner a rempli le but que d'autres n'ont pas su atteindre, l'auteur étant doué de la compétence qui manquait à beaucoup de ses devanciers.

Ce livre (1) a été conçu dans un sentiment respectueux de ce qu'on doit au génie, mais par un écrivain heureusement exempt de ce fanatisme exclusif qui, aujourd'hui, est de mise parmi les jeunes néophytes de la religion wagnérienne. La vie de Wagner y est racontée d'après les documents les plus dignes de foi, dans une forme anecdotique, mais sans le parti pris d'exalter tous les actes, quels qu'ils soient, de ce grand artiste absolument dénué de sens moral. Cette biographie contient d'ailleurs un certain nombre de renseignements inédits, dus à des recherches personnelles. Il est regrettable et c'est le seul reproche qu'on puisse lui adresser, que M. Ad. Jullien n'ait pas exposé plus longuement les théories de Wagner d'après ses nombreux ouvrages esthétiques et philosophiques.

*
* *

En résumé, il y a eu trois grandes périodes dans la propagation en France de l'œuvre wagnérienne.

(1) *Richard Wagner, sa vie et ses œuvres*, ouvrage in-4°, orné de quatorze lithographies de Fantin-Latour, de quinze portraits de Wagner, etc. Paris, 1886, Rouam.

Dans la première, la musique de Wagner, malgré les discussions qu'elle fit naître, faillit s'imposer chez nous. J'ai essayé, — on l'a vu plus haut, — d'établir les responsabilités dans la chute de *Tannhœuser* à l'Opéra. Le dédain des journalistes ignorants et superficiels s'accorda avec la cabale pour abuser la grande majorité du public qui, en somme, resta impartiale. Les plus compétents s'étaient prononcés une fois pour toutes contre la *musique de l'avenir*, patronnée seulement alors par des poètes et des littérateurs.

Dans la seconde période, la critique réactionnaire a triomphé, semant les préventions contre l'auteur de *Tannhœuser* et de *Lohengrin*. Quelques esprits indépendants, quelques artistes de bonne foi, comme Gasperini, comme MM. Reyer, Schuré, Léon Leroy, M. et Mme Mendès, essaient d'amener à comprendre l'art de Wagner un public habitué à des sensations artistiques toutes différentes. Mais l'opposition continue de la part des doctrinaires de la *Revue des Deux-Mondes*, du *Ménestrel* et de la *Gazette musicale*. Le public, livré à ses impressions personnelles, se divise en deux camps dont l'un, le parti wagnérien, recrute d'année en année de nouveaux adhérents. Cette éducation du public s'est faite, il faut le dire hautement, grâce à la persévérance de M. Pasdeloup à imposer les œuvres contestées. En même temps, aux partisans exclusifs des conventions de la musique théâtrale, avaient succédé dans la presse un certain nombre de critiques instruits, compé-

tents, qui luttèrent contre la routine en faveur de Wagner et défendirent sa conception du drame lyrique. Enfin, l'apothéose de Bayreuth, en 1876, eût peut-être éclairé beaucoup d'incrédules, si la manifestation dite patriotique du 29 octobre, au Cirque d'hiver, dirigée contre l'auteur d'*Une capitulation*, n'eût encore retardé l'accession des Français à la musique wagnérienne.

Las des formes surannées de l'opéra français ou italien, accoutumé peu à peu à de nouveaux procédés par les œuvres de la jeune école, au bout de quelques années, le public se montre plus favorable au maître allemand, et *Lohengrin*, révélé d'abord par M. Pasdeloup, puis par M. Lamoureux, achève sa conversion. Dès lors, il devient curieux des dernières œuvres de Wagner et, sans les comprendre toujours, s'efforce de les apprécier. La presse se voit obligée de suivre le mouvement, et tel qui injuriait Wagner il y a quatre ou cinq ans, s'empresse de lui accorder du génie. La gloire du maître atteint son apogée avec *Parsifal*, qui attire à Bayreuth, deux années de suite, une caravane de Français. La mort de Wagner lui ayant valu l'absolution solennelle de ses fautes, la critique sérieuse allait commencer, à l'égard de son œuvre, le travail de révision des jugements contemporains, tandis que le public se laissait entraîner à glorifier le compositeur dans une apothéose posthume. Nous pensions n'avoir plus désormais qu'à réagir contre les excès d'un fétichisme nouveau, et voici qu'une polémique byzan-

tine, une stérile agitation décorée d'un renom patriotique, refuse à Wagner l'oubli des anciennes injures et nous dénie le droit d'applaudir au théâtre un chef-d'œuvre de musique dramatique!

Toutefois, par les applaudissements unanimes donnés tout récemment à la *Walkyrie*, le public musical français a éloquemment protesté contre l'arbitraire tyrannique d'une bande de cabaleurs, contre cette conspiration anonyme qui le prive du plaisir de voir représenter sur un de nos théâtres un opéra joué sur toutes les scènes de l'Europe.

Malgré l'opposition acharnée de la presse contre la musique de Wagner, le public parisien réputé si frivole a fini par comprendre et par applaudir cette musique; il a déjà, en bien des circonstances, par la vertu de sa bonne foi et de sa sincérité, fait la leçon à ceux qui prétendaient régenter son goût. Il ne lui reste plus, méprisant les objurgations passionnées de meneurs avides de réclame, qu'à savoir se défendre de l'éternelle duperie des phrases déclamatoires.

MAI-NOVEMBRE 1886.

FIN

APPENDICE

Lettre de Richard Wagner à Berlioz, en réponse à l'article du 9 février 1860, sur la Musique de l'avenir.

Mon cher Berlioz,

Lorsqu'il y a cinq ans, à Londres, la destinée nous rapprocha, je me vantais d'avoir sur vous un avantage, celui de comprendre parfaitement et d'apprécier vos œuvres, tandis que vous ne pouviez vous rendre qu'un compte imparfait des miennes, ne connaissant pas la langue allemande à laquelle mes conceptions dramatiques sont liées par une si intime connexité.

Je me vois forcé de me dépouiller aujourd'hui de ce modeste avantage. Depuis onze ans, je me trouve dans l'impossibilité de jouir de l'interprétation de mes propres œuvres, et je suis las d'être le seul Allemand qui n'ait point encore entendu une exécution de *Lohengrin*.

Ce ne sont ni des vues ambitieuses, ni des espérances de lucre qui m'ont décidé à demander à la France l'hospitalité pour mes ouvrages. J'ai été guidé par le seul espoir d'arriver à faire représenter ici mes drames lyriques avec paroles françaises et, si le public veut bien accorder un peu de sympathie à celui qui est obligé de prendre tant de peine pour parvenir à entendre enfin ses propres créations,

j'aurai, je n'en doute pas à mon tour, mon cher Berlioz, la satisfaction d'être compris de vous.

L'article du *Journal des Débats* que vous avez bien voulu consacrer à mes concerts ne contient pas seulement pour moi des choses bien flatteuses et dont je vous remercie ; il me fournit encore l'occasion, que je saisis avec empressement, de vous donner quelques explications sommaires sur ce que vous appelez la *musique de l'avenir* et dont vous avez cru devoir entretenir sérieusement vos lecteurs.

Vous aussi, vous croyez donc que ce titre abrite en réalité une école dont je serais le chef; que je me suis un beau jour avisé d'établir certains principes, certaines thèses que vous divisez en deux catégories : la première pleinement adoptée par vous et ne renfermant que des vérités depuis longtemps reconnues de tous ; la seconde qui excite votre réprobation et ne se composant que d'un tissu d'absurdités ? M'attribuer la sotte vanité de vouloir faire passer pour neufs de vieux axiomes ou la folle prétention d'imposer comme principes incontestables ce qu'en toutes langues on nomme stupidités, serait à la fois méconnaître mon caractère et faire injure au peu d'intelligence que le ciel a pu me départir. Vos explications à ce sujet, permettez-moi de vous le dire, m'ont paru un peu indécises; et comme votre bienveillance amicale m'est parfaitement connue, vous ne demandez pas mieux assurément que je vous tire de votre doute, sinon de votre erreur.

Apprenez donc, mon cher Berlioz, que l'inventeur de la *musique de l'avenir*, ce n'est pas moi, mais bien M. Bischoff, professeur à Cologne. L'occasion qui donna le jour à cette creuse expression fut la publication faite par moi, il y a une dizaine d'années, d'un livre sous ce titre : *l'Œuvre d'art de l'avenir*. Ce livre date d'une époque où de graves événements m'avaient interdit pour longtemps l'exercice de mon art, où mon esprit, fortifié par l'expérience, se recueillait dans l'examen approfondi des problèmes de l'art dont la solution n'avait jamais cessé de me préoccuper.

Voici comment je fus amené à l'écrire :

En 1848, j'avais été frappé de l'incroyable mépris que la révolution témoignait pour l'art dont c'était fait à coup sûr si la réforme sociale eût triomphé. En recherchant les causes de ce dédain, je trouvai à ma grande surprise, qu'elles étaient presque identiques avec les raisons qui vous portent, mon cher Berlioz, à ne négliger aucune occasion d'exercer votre verve ironique à l'encontre des établissements publics de l'art et je partageai sans peine votre conviction que les institutions de ce genre, les théâtres en général et l'Opéra en particulier, sont, dans leurs rapports avec le public, guidés par des tendances diamétralement opposées au but que se proposent l'art pur et le véritable artiste. L'art n'est là, en effet, qu'un prétexte à l'aide duquel on peut, tout en conservant les dehors de la décence, flatter avec fruit les plus frivoles penchants du public des grandes villes.

J'allai plus loin. Je me demandai quelles devaient être les conditions de l'art pour qu'il pût inspirer au public un inviolable respect et, afin de ne point trop m'aventurer dans l'examen de cette question, je fus chercher mon point de départ dans la Grèce ancienne. J'y rencontrai tout d'abord l'œuvre artistique par excellence, *le drame* dans lequel l'idée, quelque sublime, quelque profonde qu'elle soit, peut se manifester avec le plus de clarté et de la manière la plus universellement intelligible. Nous nous étonnons à bon droit aujourd'hui que trente mille Grecs aient pu suivre avec un intérêt soutenu la représentation des tragédies d'Eschyle ; mais si nous recherchons le moyen par lequel on obtenait de pareils résultats, nous trouvons que c'est par l'alliance de tous les arts concourant ensemble au même but, c'est-à-dire à la production de l'œuvre artistique la plus parfaite et la seule vraie. Ceci me conduisit à étudier les rapports des diverses branches de l'art entre elles, et, après avoir saisi la relation qui existe entre la *plastique* et la *mimique*, j'examinai celle qui se trouve entre

la musique et la poésie : de cet examen jaillirent soudain des clartés qui dissipèrent complètement l'obscurité qui m'avait jusqu'alors inquiété.

Je reconnus en effet que précisément, là où l'un de ces arts atteignait à des limites infranchissables, commençait aussitôt avec la plus rigoureuse exactitude la sphère d'action de l'autre ; que conséquemment, par l'union intime de ces deux arts, on exprimerait avec la clarté la plus saisissante ce que ne pouvait exprimer chacun d'eux isolément ; que, par contraire, toute tentative de rendre avec les moyens de l'un des deux ce qui ne saurait être rendu que par les deux ensemble, devait fatalement conduire à l'obscurité, à la confusion d'abord et ensuite à la dégénérescence et à la corruption de chaque art en particulier.

J'essayai donc de démontrer la possibilité de produire une œuvre dans laquelle ce que l'esprit humain peut concevoir de plus profond et de plus élevé fût accessible à l'intelligence la plus ordinaire, sans qu'il fût besoin de la réflexion ni des explications de la critique et c'est cet essai que j'intitulai : *l'Œuvre d'art de l'avenir.*

Jugez, d'après cela, ce que j'ai dû éprouver, mon cher Berlioz, en voyant au bout de dix ans, que non pas des gens légers et superficiels, non pas des marchands de *concetti*, des faiseurs de mots, des *bravi* littéraires, mais un homme sérieux, un artiste éminent, un critique intelligent, instruit et honnête tel que vous, plus que cela, un ami, avait pu se méprendre sur la portée de mes idées, à tel point qu'il n'a pas craint d'envelopper mon œuvre de cette ridicule papillote : *musique de l'avenir.*

Eh bien ! mon cher Berlioz, puisque mon livre non traduit restera probablement pour vous lettre close, faites-moi l'amitié de croire qu'il ne contient aucune des absurdités qu'on me prête et que je n'y ai traité en aucune façon de la question grammaticale de la musique. Ma pensée va un peu plus loin ; et d'ailleurs, n'étant pas théoricien de ma nature, je devais abandonner à d'autres le soin d'agiter

ce sujet, ainsi que la question puérile de savoir s'il est permis ou non de faire du néologisme en matière d'harmonie ou de mélodie.

Aujourd'hui, je vous l'avouerai, je suis presque tenté de regretter la publication de ce livre. Et si, comme je viens d'en faire nouvellement l'expérience, les critiques les lus instruits et les plus éclairés se laissent entraîner par les préjugés du dilettantisme ignorant jusque-là qu'en présence même de l'exécution d'œuvres soumises à leur jugement, ils s'obstinent à n'y voir que des choses qui ne s'y trouvent point, tandis que l'idée essentielle et fondamentale leur échappe, comment ai-je osé espérer que le philosophe artiste, le penseur *esthéticien* pût être mieux compris qu'il ne l'a été par M. Bischoff, de Cologne?

Mais en voilà déjà trop long sur un tel chapitre. Je vous ai expliqué ce que c'était que la *musique de l'avenir*. J'espère que bientôt l'un et l'autre, dans des conditions tout à fait égales, nous pourrons nous comprendre *réciproquement*. Laissez cette France si hospitalière donner un asile à mes drames lyriques; j'attends de mon côté avec la plus vive impatience la représentation de vos *Troyens*, impatience que légitiment triplement l'affection que j'ai pour vous, la signification que ne peut manquer d'avoir votre œuvre dans la situation actuelle de l'art musical et plus encore, l'importance particulière que j'y attache au point de vue des idées et des principes qui m'ont toujours dirigé.

RICHARD WAGNER.

LETTRE DE R. WAGNER

Écrite à M. Dujardin à propos de l'incident Neumann et publiée dans la Renaissance musicale.

Bayreuth, le 17 mai 1882.

Cher Monsieur,

Un extrait de journal qu'on m'envoie, et que je vous communique, me prouve que la question de la représentation de *Lohengrin* à Paris est pleine d'obscurité; je veux m'efforcer de l'éclairer.

Non seulement je ne désire pas que *Lohengrin* soit représenté à Paris, mais je souhaite vivement qu'il ne le soit pas, et pour les raisons suivantes : d'abord *Lohengrin* ayant fait son chemin à travers le monde n'en a pas besoin. Ensuite il est impossible de le traduire et de le faire chanter en français, de manière à donner une idée de ce qu'il est. Et, en ce qui concerne une représentation en allemand, je conçois que les Parisiens n'en aient pas envie.

Quant à l'exécution de fragments, je n'y ai rien eu à redire, alors que c'étaient vraiment des fragments; mais maintenant que ce sont des actes entiers qu'on donne aux concerts, je ne puis vous cacher que cela m'est désagréable.

J'ai accordé à M. Neumann l'autorisation de représenter mes œuvres à Paris, franchement je vous l'avoue, sans beaucoup y réfléchir. Réflexion faite, j'ai prié M. Neumann de renoncer à Paris, et, comme ses entreprises ne sauraient avoir pour but de me contrarier, je compte bien le gagner à mon avis, que j'hésite à lui imposer, parce qu'il a déjà assez emmanché cette affaire pour en avoir des frais.

Mes œuvres sont essentiellement allemandes, et j'ai la confiance que ceux de vos compatriotes auxquels, à un titre ou à un autre, elles paraissent dignes d'attention, ne se refuseront pas à les connaître dans l'original.

Veuillez, cher Monsieur, publier ces lignes, afin que ceux qui tiennent à l'exactitude des faits, sachent à quoi s'en tenir sur mon opinion au sujet de la représentation de mes œuvres à Paris.

Et recevez l'assurance de mes sentiments distingués et dévoués.

RICHARD WAGNER.

RÉPERTOIRE

DES NOMS CITÉS DANS CET OUVRAGE

About (Edmond), 190.
Adam (Juliette), 70, 291.
Amic (Henri), 271.
Arban (*Concert de Paris*), 35.
Armingaud (J.), 42, 104.
ART ALLEMAND ET POLITIQUE ALLEMANDE, brochure de R. Wagner, 131, 162.
Auber, 24, 45, 80, 85.
Azevedo, 106.

Bagier, directeur du Théâtre-Italien, 135.
Bannelier (Ch.), 133, 145, 184.
Baudelaire (Ch.), *Richard Wagner et Tannhœuser*, 56, 83, 100, 101, 105.
Benoît (Camille), critique musical, 272, 277.
— *Souvenirs de Richard Wagner*, 2, 72, 83, 99, 259.
— *A travers les Maîtres-Chanteurs*, 278.
Berlioz (Hector), compositeur, 5, 14, 41, 59, 86, 104, 291.
— critique musical, 13, 60, 309.
Berlioz, *A travers chants*, 61.
— *Mémoires*, 18.
— *Correspondance inédite*, 87, 98.
— *Lettres intimes*, 116, 168.
Bernard (Paul), 47, 88.
Bernardini (Léonie), *Richard Wagner*, 30, 75, 239.
Bertrand (Gustave), critique musical, 144.
— *Les nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique*, 177.
Bizet (Georges), compositeur, 176, 178.
— *Souvenirs et correspondance*. 12, 142.
Blanchard (Henri), 10, 24, 35.
Blaze de Bury (Henri), critique musical, 128.
— *Meyerbeer et son temps*, 33, 226.
— *Tableaux romantiques de littérature et d'art*, 225.
— *Musiciens du passé, du présent et de l'avenir*, 225.

Blum (Ernest), 77.
Bouchor (Maurice), 227, 298.
Bourges (Elémir), *Le Crépuscule des Dieux*, roman, 208, 295.
Brayer (Jules de), *Essai de traduction de Parsifal*, 242.
Bricqueville (Eug. de), 239.
Bülow (Hans de), 49, 124.

Calzado, directeur du Théâtre-Italien, 41.
CAPITULATION (Une), comédie satirique de R. Wagner, 168, 210.
Caraguel (Clément), 89.
arvalho (Léon), directeur du Théâtre-Lyrique, 40, 122, 134, 136.
— directeur de l'Opéra-Comique, 287.
CÈNE DES APOTRES (La), petit oratorio de R. Wagner, 28, 239.
Chadeuil (Gustave), 36.
Challemel-Lacour, 76.
Cham, caricaturiste du *Charivari*, 77, 89.
Champfleury, *Richard Wagner*, brochure, 12, 41, 43, 56, 64.
Charnacé (Guy de), *Musique et musiciens*, 168, 182.
Chouquet (Gustave), *Histoire de la musique dramatique en France*, 182.
CHRISTOPHE-COLOMB (Ouverture), de R. Wagner, 10.
Claretie (Jules), *Les Prussiens chez eux*, 186.
Clément (Félix), *Les musiciens célèbres*, 132.
— rédacteur musical du *Dictionnaire Larousse*, 132, 176, 187.
Colonne (Edouard), 210, 228, 230, 232.
Comettant (Oscar), critique musical, 222, 233, 239, 258 268, 295.
— *Musique et musiciens*, 107.
CRÉPUSCULE DES DIEUX (Le), à Bayreuth, 189.
— Exécution de fragments de cet ouvrage, 168, 263.

Damcke (Berthold), 30, 184.
Darcours (Ch.), 249, 259, 266, 273.
David (Félicien), 41, 103.
Denis (Achille), 78.
Déroulède (Paul), 291.
Diaz (Eugène), 174, 291.
Dietsch, compositeur, 15.
— chef d'orchestre de l'Opéra, 73, 78, 81.
Drumont (Edouard), *Richard Wagner, l'homme et le musicien*, 45, 70, 109, 114.
Ducros (Louis), *Henri Heine et son temps*, 164.
Duesberg, 120.
Dujardin, 235, 263, 284, 289, 294.
Dumersan, 9, 11.

Eklektik, *Parsifal et le théâtre Wagner à Bayreuth*, 253.
Ernst (Alfred), 272.
Escudier, 219, 233.

Esquisse biographique, brochure de R. Wagner, 1, 13.

Faust (Ouverture pour) de R. Wagner, 8, 119, 264, 265.
Fest-Marsch (Grosser) de R. Wagner, 264.
Fétis père, critique musical, 13, 25, 125.
— *Biographie universelle des musiciens,* 124.
Fillonneau (Ernest), *Les concerts de Paris en 1860,* 50.
Fiorentino, 42, 44, 47, 48, 90.
Fischbach (Gustave), *De Strasbourg à Bayreuth*, 252.
Flaxland, 8, 96, 109, 121, 135.
Flottow (F. de), 180.
Fouque (Octave), *Les révolutionnaires de la musique*, 252.
— *Histoire du théâtre Ventadour*, 43.
Fourcaud, 206, 227, 249, 260, 266, 273, 277.
Franck (César-Aug.), 104.
Franck-Marie, 45, 82, 94.
Fuchs (Henriette), *L'opéra et le drame musical d'après l'œuvre de R. Wagner,* 300.

Gasperini (A. de), critique musical, 52, 92, 99, 126, 130.
— *La nouvelle Allemagne musicale*, 7, 40, 66, 128.
Gautier-Mendès (Judith), critique, 137, 139, 156, 161, 227, 270.
— *Richard Wagner et son œuvre poétique*, 86, 159, 189, 242.
Gautier (Théophile), 32, 142, 146.
Gérard de Nerval, *Lorely, Souvenirs de Thuringe*, 21, 67.
Giacomelli, 41, 83, 95, 99.
Gille (Philippe), 51, 142, 293.
Gounod (Charles), 42, 45, 85, 104, 141, 167, 184, 251.
Grandmougin (Ch.), *Esquisse sur R. Wagner,* 183, 291.
Grenadiers (Les deux), *lied* de R. Wagner, 8, 131.
Guiraud (Ernest), 190, 199, 218.

Hainl (Georges), 116, 119.
Halévy (Fromental), 5, 13.
Héquet (Gustave), 24, 83.
Heugel (J.-L.), 89.
Heulhard (Arthur), 181, 207.
Hippeau (Edmond), critique musical, 234, 247.
— *Parsifal et l'opéra wagnérien*, 253.
— *L'œuvre et la mission de ma vie*, 167, 269.
Hollandais volant (le) à Dresde, 18.
— Exécution de fragments de cet opéra, 43, 116, 220, 230, 231, 237, 295.
Holmès (Augusta), 156.
Huldigungs-Marsch de R. Wagner, 124, 249.

Ignotus, 244.
Ivoi (Paul d'), 46.

Jaëll (Alfred), 104.
Janin (Jules), 105.
Jolly (Anténor), 7, 9.
Joncières (Victorin), compositeur, 133, 176, 178, 179.
— critique musical, 192, 213, 219, 221, 249, 261, 266.
Jouvin, 89.
JUDAÏSME DANS LA MUSIQUE (du), brochure de R. Wagner, 151.
Jullien (Adolphe), critique musical, 209, 213, 218, 222, 239, 249, 265, 276, 295.
— *Airs variés*, 174.
— *Mozart et Wagner à l'égard des Français*, 191.
— *Richard Wagner, sa vie et ses œuvres*, 304.

KAISERMARSCH de R. Wagner, 168.
Kerst (Léon), 260.
Kittl, 169.

Labarre (Th.), 72, 103.
Lacombe (Louis), 44, 54, 183.
Lafargue (Paul), 181.
Lalo (Edouard), 178.
Lamoureux (Charles), 297.
Lasalle (Albert de), 101.
Leroy (Léon), 68, 95, 127, 134, 157, 246.
Lestoile (Pierre de), 84.
LIEBESVERBOT (*Défense d'aimer*), opéra de R. Wagner, 3, 9.
Lindau (Paul), *Richard Wagner*, 63, 73, 81, 98, 113, 203.
Liszt (Blandine), mariée à M. Em. Ollivier, 40.
Liszt (Franz), *Lohengrin et Tannhœuser de R. Wagner*, 20, 22.
LOHENGRIN, à Weimar, 21.
— à Bruxelles, 161, 217.
— exécution de fragments de cet opéra, 43, 116, 117, 118, 119, 207, 220, 228, 238.
— *Question Lohengrin* (1881-82), 232.
— — (1885-86), 287.
Lorbac (Charles de), *Richard Wagner*, biographie, 4, 14, 76.

Magnan (maréchal), 70.
MAITRES-CHANTEURS DE NUREMBERG (les), à Munich, 133.
— à Bruxelles, 275.
— exécution de fragments de cet ouvrage, 118, 207, 230, 231, 238.
Malherbe (Charles), *L'œuvre dramatique de R. Wagner*, 299.
Mallarmé (Stéphane), 284.
Marcello, 207.
Massenet (Jules), 174, 178.
Massé (Victor), 175, 181.
MÉLODIES (TROIS) de R. Wagner sur des paroles françaises, 8.
Mendès (Catulle), critique, 155, 156, 161, 197, 257.
— *Le roi Vierge*, 159.
— *Richard Wagner*, 154, 159, 297.
Mérimée (Prosper), *Lettres à une inconnue*, 84.

Méry, 84, 162.
Metternich (Mme de), 70, 71, 84, 85, 99, 105.
Meyerbeer (Giacomo), 4, 5, 7, 13, 33, 226.
Millaud (Albert), 150, 181.
Mirbeau (Octave), 213.
Monnais (Edouard), 94.
Monod (Gabriel), 202, 204, 206, 258.
Monselet (Charles), 74.
Morel (Aug.), 212.
Morlacchi (Francesco), 18.

Napoléon III, 31, 71, 98.
Neumann (Angelo), 233, 235.
Noufflard (Georges), *Richard Wagner d'après lui-même*, 286.
Nuitter (Charles), 74, 78, 99, 121, 135, 151, 270, 288.

Œuvre et la mission de ma vie (l') autobiographie de Wagner, 39, 269.
Ollivier (Emile), 40, 79.
Opéra et drame, écrit de R. Wagner, 25.
Ordinaire (Raoul), *Marius et les Teutons*, 128.
Ortigue (d'), 87.

Paladilhe (Ernest), 178.
Panne aux airs (la), parodie de *Tannhæuser*, 104.
Parsifal, à Bayreuth, 242.
— exécution de fragments de cet ouvrage, 248, 262, 263, 297.
Pasdeloup (Jules), fondateur de la *Société des Jeunes Artistes*, 80, 115.
— directeur des *Concerts populaires*, 115, 118, 206, 210, 219, 237, 262.
— directeur du Théâtre-Lyrique, 139, 143.
Perrin (Emile), 46, 53, 55, 161.
Pillet (Léon), 7.
Poise (Ferdinand), 80.
Pontmartin (Armand de), 147.
Pougin (Arthur), critique musical, 95, 213, 277.
— *Biographie universelle des musiciens* (Supplément), 223.
Prévost (Hipp.), *Étude sur Richard Wagner à l'occasion de Rienzi*, 145, 151.
Priola (Mlle), 143, 214.
Pugno (Raoul), 233.

Quatre poèmes d'opéras, précédés d'une Lettre à M. F. Villot, 73.

Revue wagnérienne (la), 282, 289.
Reyer (Ernest), compositeur, 41, 104, 162.
— critique musical, 34, 137, 177, 236, 267, 275.
— *Notes de musique*, 11, 120, 137, 184, 267.
Rheingold, à Munich, 156.
— à Bayreuth, 189.
Rienzi, à Dresde, 15.
— à Paris, 141.

— exécution de fragments de cet opéra, 117, 231, 237.
Roche (Edmond), 37, 68, 79, 131.
Rod (Edouard), 283.
Rossini, 45, 85.
Rousseau (Jean), 78.
Royer (Alphonse), 65, 71, 73, 101.
Ruelle (Jules), 83.

Saint-Genest, 194.
Saint-Saëns (Camille), compositeur, 161, 178, 179, 292.
— critique musical, 192, 205, 272, 292.
— *Harmonie et mélodie*, 179, 198, 279.
Saint-Victor (Paul de), 49, 90, 145.
Sardou (Victorien), 37, 68.
Schelle (Edouard), *Tannhœuser à Paris et la troisième guerre musicale*, 106, 113.
Schlesinger, 7, 8, 9, 12, 15.
Schnorr de Carosfeld (Louis), 39, 110, 125.
Schuré (Edouard), critique, 158.
— *Le drame musical*, 185.
Scudo (Louis), 49, 64, 83, 92.
Seghers, 23.
SIEGFRIED-IDYLL, pièce symphonique de R. Wagner, 229, 294.
SIEGFRIED, à Bayreuth, 189.
— exécution de fragments de cet ouvrage, 297.
Smith (Paul), pseudonyme d'Ed. Monnais, 94.
Soubies (Albert), *l'Œuvre dramatique de R. Wagner*, 299.
Stoullig (Edmond), 243, 256.
Strœten (Ed. van der), 219.
Strakosch, 287.

TANNHŒUSER, à Dresde, 19.
— à Paris, 66, 80.
— exécution de fragments de cet opéra, 43, 98, 116, 207, 220, 228, 231, 263.
Tardieu (Charles), *Lettres de Bayreuth*, 203.
Thoinan (Ernest), 128, 292.
Thomas (Amb.), 42, 251, 293.
Tissot (Victor), *Les Prussiens en Allemagne*, 172, 186.
TRISTAN ET YSEULT, à Munich, 125.
— à Berlin, 188.
— exécution de fragments de cet ouvrage, 43, 207, 230, 237, 263, 265, 273, 297.

VAISSEAU-FANTOME (le), voir le HOLLANDAIS VOLANT.
Vasili (comte Paul), *La Société de Berlin*, 270.
Verlaine (Paul), 285.
Véron (Pierre), 77, 148.
Villiers de l'Isle-Adam (Aug.) *Contes cruels*, 154.
Villot (Frédéric), 40, 73.

Walewsky (comte), 70, 103, 120.
WALKYRIE (la), à Munich, 161.
— à Bayreuth, 189.
— exécution de fragments de cet ouvrage, 229, 230, 295.

Weber (Johannes), 75, 96, 135, 147, 188, 209, 234, 242, 248, 262.
Wilder (Victor), 243, 277, 283, 295, 299.
Wilhem, 93.
Wittmann, 161.
Wolff (Albert), 46, 78, 148, 157, 192, 212, 245, 257, 290.

Yameinherr, parodie de *Tannhæuser*, 105.

TABLE CHRONOLOGIQUE

DES OUVRAGES CITÉS (1)

Lohengrin et Tannhœuser de Richard Wagner, par Franz Liszt..... 1851
Lorely (souvenirs de Thuringe, etc.), par Gérard de Nerval. 1852
Richard Wagner, brochure, par M. Champfleury..... 1860
Les Concerts de Paris en 1860, par Ernest Fillonneau..... 1860
Richard Wagner, par Ch. de Lorbac, plaquette avec portrait et autographe..... 1861
Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui, par M. Champfleury. 1861
Richard Wagner et Tannhœuser, par Ch. Baudelaire, une brochure réimprimée dans le livre du même auteur : l'*Art romantique*..... 1861
Critique et littérature musicale (année 1861), par L. Scudo. 1862
Musique et Musiciens, par M. Oscar Comettant..... 1862
A travers Chants, par Hector Berlioz 1862
La nouvelle Allemagne musicale; Richard Wagner, par A. de Gasperini..... 1866
Marius et les Teutons, par Raoul Ordinaire..... 1866
Almanach des Musiciens de l'avenir..... 1867
La Saison musicale en 1866, par une réunion d'écrivains. 1867
Les Musiciens célèbres, par Félix Clément 1868
Richard Wagner, l'homme et le musicien, à propos de Rienzi, par M. E. Drumont..... 1869
Étude sur Richard Wagner, à l'occasion de Rienzi, par Hipp. Prévost..... 1869

(1) Pour être complet, il me resterait à joindre à cette bibliographie wagnérienne française une brochure dont la *Biographie universelle des musiciens (supplément)* donne le titre : *Un nouveau petit saint Jean précurseur, Richard Wagner*, feuille volante, in-8° imprimée en février 1860, typ. Meyer, dont il m'a été impossible de retrouver un exemplaire, *la Question Wagner*, par un Français, imp. Heymann, Paris, 1886, et quelques ouvrages ou le nom de Wagner apparaît, mais qui ne contiennent pas une véritable étude critique.

Nouveaux Samedis (7me série), par A. de Pontmartin.... 1870
Mémoires de Hector Berlioz..... 1870
Les Nationalités musicales, par Gustave Bertrand 1872
Histoire de la musique dramatique en France, par Gustave Chouquet..... 1873
Musique et musiciens, par M. Guy de Charnacé 1873
Les Prussiens chez eux, par M. Jules Claretie..... 1873
Esquisse sur Richard Wagner, par M. Ch. Grandmougin.. 1873
Notes de musique, par M. Ernest Reyer..... 1875
Le drame musical, par M. Edouard Schuré..... 1875
Histoire de l'Opéra, par Alph. Royer..... 1875
Les treize salles de l'Opéra, par Albert de Lasalle..... . 1875
Les Prussiens en Allemagne, par M. Victor Tissot..... 1876
Richard Wagner et les Parisiens (Une Capitulation)..... 1876
Georges Bizet, souvenirs et correspondance, par M. Edmond Galabert..... 1877
Tableaux romantiques de littérature et d'art, par M. Blaze de Bury..... 1878
Lohengrin, instrumentation et philosophie, par M. Van der Strœten..... 1879
Essai de traduction analytique sur le Parsifal, par M. Jules de Brayer..... 1879
Correspondance inédite de Hector Berlioz..... . 1880
Musiciens du présent, du passé et de l'avenir, par M. Blaze de Bury 1880
Lettres intimes de Berlioz..... 1880
Mozart et R. Wagner à l'égard des Français, une brochure par M. Ad. Jullien..... 1881
Histoire du Théâtre Ventadour, par Octave Fouque..... 1881
Christophe Glück et Richard Wagner, une brochure, par M. Eug. de Bricqueville..... 1881
La théorie du drame lyrique d'après Glück et R. Wagner, du même auteur..... 1882
Richard Wagner, par Mme Léonie Bernardini..... 1882
Richard Wagner et son œuvre poétique depuis Rienzi jusqu'à Parsifal, par Mme Judith Gautier..... 1882
Les révolutionnaires de la musique, par Octave Fouque... 1882
Souvenirs de Richard Wagner, traduits par M. Cam. Benoît 1883
De Strasbourg à Bayreuth (Notes de voyage et notes de musique), par M. G. Fischbach 1883
Parsifal et l'opéra wagnérien, par M. Ed. Hippeau..... 1883
L'Œuvre et la mission de ma vie, autobiographie de Wagner publiée par M. E. Hippeau..... 1884
Bayreuther Festspiel Blœtter..... 1884

La Société de Berlin, par le comte Paul Vasili..... 1884
Au Pays de Gretchen, par M. Henri Amic..... 1884
Parsifal et le théâtre de Bayreuth, par Eklektik..... 1884
A travers les Maîtres-Chanteurs, une brochure, par M. Cam. Benoît..... 1885
Harmonie et mélodie, par M. Camille Saint-Saëns..... 1885
Richard Wagner, par M. Paul Lindau, traduction de M. J. Weber..... 1885
Richard Wagner d'après lui-même, par M. Georges Nouffiard..... 1885
L'œuvre dramatique de Richard Wagner, par MM. Albert Soubies et Ch. Malherbe..... 1886
Richard Wagner, par M. Catulle Mendès..... 1886
L'Opéra et le Drame musical, d'après l'œuvre de Richard Wagner, par Mme Henriette Fuchs..... 1886
Richard Wagner, sa vie et ses œuvres, par M. Ad. Jullien. 1886

On me signale comme ayant été omis dans mon étude de la bibliographie wagnérienne :

La musique et le drame, de M. Ch. Beauquier, 1 vol. in-18, Paris, 1877, Sandoz et Fischbacher. L'auteur conclut, ainsi que Gustave Chouquet, à la condamnation pure et simple du drame lyrique wagnérien

L'Art du chef d'orchestre, de Deldevez, 1 vol. in-8°, Paris, 1878; Firmin-Didot; un chapitre y est consacré à la discussion des idées exprimées par Wagner dans *Über das Dirigiren*.

Le Plain-Chant et la musique de l'avenir, par Ch. Domergue, (extrait de la *Musica sacra*), 1 brochure de 24 pages. Toulouse, 1879.

L'évolution de la musique, par M. Elie Poirée, dont la préface renferme quelques considérations sur l'œuvre de Wagner. 1 vol. in-18, Paris, 1884, Fischbacher.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

Préliminaire biographique..... 1
Première période (1839-1842) : premier séjour de Wagner a Paris..... 5
Deuxième période (de 1842 a 1859) *Rienzi* (1842), le *Fliegende Hollœnder* (1843) et *Tannhœuser* (1845) à Dresde. — *Lohengrin* à Weimar (1850). — Etude de Fétis sur Wagner. — Représentation de *Tannhœuser* à Wiesbaden. — L'ouverture de *Tannhœuser* à Paris..... 17
Troisième période (1859-1862) : deuxième séjour de Wagner a Paris..... 37
I. — Concerts au Théâtre-Italien..... 37
II. — Représentation de *Tannhœuser* à l'Opéra (13 mars 1861)..... 66

DEUXIÈME PARTIE

Quatrième période (de 1862 a 1870) : Depuis la chute de *Tannhœuser* jusqu'à la guerre de 1870-71. — La musique de Wagner aux Concerts populaires. — *Tristan et Yseult* (1865), *les Maitres chanteurs* (1868), *Rheingold* (1869) et la *Walküre* (1870) à Munich. — *Rienzi* au Théâtre-Lyrique (1869). — *Art allemand et politique allemande* (1868). — *Une Capitulation* (1870)..... 115

Cinquième période (de 1870 a 1876) : Le spectre wagnérien. — La musique de Wagner réintégrée aux Concerts populaires. — La *Tétralogie* à Bayreuth (août 1876). — *Les Prussiens en Allemagne*, de M. Tissot. — Démonstration antiwagnérienne du 29 octobre 1876 au Cirque d'hiver. 173

TROISIÈME PARTIE

Sixième période (de 1876 a 1886) : Premiers succès. — *Lohengrin* au théâtre de la Monnaie, au Cirque d'Hiver et au concert Lamoureux. — La question Neumann (1881-1882). — Premières auditions au Cirque d'Hiver, au concert du Châtelet et aux Nouveaux-Concerts. — *Parsifal* à Bayreuth (1882). — Mort de R. Wagner. — Auditions de fragments de *Tristan* et de la *Walkyrie*. — Les *Maîtres-Chanteurs* à Bruxelles (1885). — Représentation projetée de *Lohengrin* à l'Opéra-Comique, campagne de la presse (1885-86). — Biographes et commentateurs..... 217
Appendice (*Lettres de R. Wagner*)..... 309
Répertoire des noms cités..... 317
Table bibliographique..... 325

Imprimerie Émile Colin, à Saint-Germain.

ET

BINDING SLIP. JUL 22 1974

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML
410
.12F8
cop.2

Servières, Georges
Richard Wagner jugé en
France

Music